

اقبال کی خامیاں

جوش ملیح آبادی

تَعَلَّفُ
کالی داس گپتا رشتا



PDF By :
Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell Number : +92 307 2128068

Facebook Group Link :

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/>

اقتبال کی خامیاں

جوش ملیح آبادی

تَعَلُّفُ
کالی داس گپتا رصا

۶۱۹۹۴	:	تیسرا ایڈیشن
جوش ملیح آبادی	:	مصنف
کافی داس گپتا پرمنا	:	مرتب
ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ	:	پبلشرز
جولی بھون ۱۰، مرین لائنز، ممبئی ۴۰۰۰۲۰	:	
ملٹی پرنٹ - ممبئی ۴۰۰۰۰۸	:	پرنٹرز
۴۰۰	:	تعداد
۵۰ روپے	:	قیمت

U
851.09
I5IK

فہرست

ص ۵	کالی داس گیتا رضا	تعارف
ص ۹	کالی داس گیتا رضا	چند معروضات اور
ص ۱۳	جوش ملیحانی	متن
ص ۱۳		پیش لفظ
ص ۱۶		شتر گربہ
ص ۱۶		ایطائے جلی
ص ۲۴		تذکیر و تانیث
ص ۲۹		اختلاف لخت و اختلال الفاظ
ص ۴۱		خدا بی بندش
ص ۴۳		تقدیم و تاخیر

ص ۴۷
ص ۴۹
ص ۵۱
ص ۵۳
ص ۵۹
ص ۵۹
ص ۶۴
ص ۶۹
ص ۷۳
ص ۷۵
ص ۷۹

بے جا تخفیف الفاظ
بے ضرورت الفاظ اور مشو و زوائد
عدم تقابل
فرقت زدہ الفاظ
زبان
فارسیّت
روزمرہ
متروکات
سرقت
معنوی لغزشیں و مہملات
بے ربطی کلام

تعارف

علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال مرحوم کا پہلا باقاعدہ مجموعہ کلام ”بانگ درا“ آخر اگست یا اوایل ستمبر ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا تھا۔ جو اس مرگ شاعر نریش کمار شاد مرحوم کے والد جناب نوہار رام دردد نکو درمی ان دنوں دیال سنگھ کالج لاہور میں زیر تعلیم تھے۔ ان سے میری ملاقات ۱۹۴۳ء میں کوٹ رادھا کشن میں ہوئی۔ میں ۱۸ سال کا تھا اور اپنے بھائی کے پاس جو کوٹ رادھا کشن سنٹرل بینک کے مینجر تھے، مگرمیوں کی چھٹیاں گزارنے کے لیے گیا ہوا تھا۔ دردد صاحب ہفتہ وار اخبار ”نریش“ کے ایڈیٹر تھے۔ یہ اخبار وہاں کے ایک رئیس سردار مکھن سنگھ راجاؤں اور نوابوں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے نکالا کرتے تھے۔ شام کو دردد صاحب اور میں تقریباً روزانہ ہنر کی پٹری پر سیلوں سیر کیا کرتے تھے۔ ایسی ہی ایک سیر کے دوران میں انھوں نے مجھے بتایا

علا ولادت ۳ جون ۱۹۰۵ء

لاہور اور تپو کی ریلوے لائن پر واقع ایک ریلوے اسٹیشن۔ اب پاکستان میں شامل ہے

طرح راضی ہو سکتے تھے۔ لیکن میں نے ان کی اجازت کے بغیر ہی اس کتاب کو "اقبال کی خلیاں" نام دے کر تھاپ دیا۔ اور اس کی پہلی جلد کے کرایہ دن علامہ اقبال کی خدمت میں حاضر ہوا۔ علامہ سونڈھے پر بیٹھے حق پر رہے تھے۔ انھیں مضامین کی اشاعت کا علم تھا اور یہ بھی علم تھا کہ یہ جوش ملیحانی کے لکھے ہوئے ہیں۔ کتاب کو کہیں کہیں سے الٹ پٹ کر دیکھا اور پیشانی پر بیکر کوئی بل لاکے ہوئے فرمایا کہ جوش میرے خواجہ تاش ہیں۔ میری طرف سے ان کا شکریہ ادا کیجیے گا اور کہیے گا کہ میں اس کتاب سے استفادہ کروں گا۔ یہ واقعہ ۱۹۲۸ء کا ہے۔

گویا سہ بڑوں کی بات جو کچھ بے بڑی ہے۔

درد صاحب کہتے تھے کہ جب انھوں نے یہ بات کچھ دنوں بعد جوش صاحب کے گوش گزار کی تو انھوں نے اس کا بہت بُرا مانا۔ مشرقی افریقہ جانے سے پہلے (شاید ۱۹۲۴ء) جب میں استاذی قبلہ جوش ملیحانی کی خدمت میں حاضر ہوا تھا تو انھوں نے درد صاحب کی بات کی تصدیق کی تھی۔

کتاب کا پہلا ایڈیشن (۱۹۲۸ء) مدت ہوئی، ختم ہو چکا تھا اور جوش صاحب اس کے بعد لگ بھگ ۴۸ سال زندہ رہے، مگر عیسیم امرار کے باوجود نہ ہی انھوں نے اس پر نظر ثانی کی اور نہ اس کا دوسرا ایڈیشن چھاپنے کی اجازت کسی کو دی۔ البتہ ان کے انتقال کے اگلے ہی سال یعنی ۱۹۷۷ء میں ان کے فرزند جناب عرش ملیحانی نے کتاب کا دوسرا ایڈیشن شائع کر دیا۔ یہ بھی ہاتھوں ہاتھ نکل گیا اور ۲۵ ستمبر ۱۹۷۹ء کو عرش صاحب بھی پر لوک سدھار گئے۔

جوش صاحب کی تاریخ ولادت (جو انھوں نے مجھے وثوق سے بتائی تھی) یکم فروری ۱۸۸۳ء ہے۔ گویا جب یہ

۱۔ کچھ دنوں بعد اس لیے کہ جوش صاحب نکودر میں رہتے تھے اور علامہ اقبال اور درد صاحب لاہور میں۔ لاہور

۲۔ اور نکودر میں ۱۰ میل کا فاصلہ ہے اس لیے درد صاحب کا نکودر آنا جانا کم ہی ہوتا تھا

۳۔ اس ایڈیشن پر بطور ناشر جناب ساحر ہوشیار پوری کا نام درج ہے

وفات ۲۷ جنوری ۱۹۷۶ء

مضامین لکھے گئے تھے اس وقت اُن کی عمر ۴۲ سال کی تھی۔ علامہ اقبال اور جوش صاحب کے استاد داغ کو انتقال کیے ابھی بائیس سال ہی ہوئے تھے۔ یہ زمانہ وہ ہے جب داغ کے قائم کردہ نظریات فن شعر و جوش پر تھے۔ کوئی شاعر جو ہر شاعری سے کتنا ہی برتر نہ کیوں نہ ہو وہ اُس وقت تک مستند نہیں سمجھا جاتا تھا جب تک اُس کے زبان و بیان لغزشوں اور خامیوں سے پاک نہ ہوں۔ چنانچہ یہ کتاب اسی مسلک کو مد نظر رکھ کر تصنیف کی گئی تھی اور یہ صرف علامہ کے پہلے مجموعہ کلام بانگ درا تک ہی محدود ہے۔

اب زبان و بیان کے نظریے بدل چکے ہیں۔ ہو سکتا ہے بعض باتیں آج قابل قبول نہ ہوں تو بھی کتاب جھاپی جا رہی ہے۔ اس کے چھپنے سے نہ اُس وقت علامہ کی بلند قاستی میں کوئی کمی واقع ہوئی تھی نہ اب ہونے والی ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ کتاب کی مانگ اب بھی ویسی ہی ہے۔ شاید نیا ذہن، فن شعر میں، قدیم اساتذہ کے ذہن تک رسائی کا مستحق ہے۔

جوش صاحب نے لکھا ہے

”دہم (اہل ذوق سے درخواست کرتے ہیں کہ اسے (اس کتاب کو) محض حسن عقیدت کا

اقتضا اور خالص نیک نیتی پر محمول سمجھا جائے۔“

تیسرے ایڈیشن کے شائع کرنے میں بھی یہی جذبہ کار فرما ہے۔

کالی داس گپتا رخصتا

بہمنی ۳۶۰۰۰

۲۵ اگست ۱۹۹۴ء

چند معروضات اور

(۱) یہ کتاب پہلی بار ۱۹۲۸ء میں چھپی تھی۔ مدت بعد اس کی ایک جلد استاذی قبلہ جوش ملیحانی نے بعض اغلاط درست کر کے، اپنے دستخط کے ساتھ مجھے مرحمت فرمائی تھی۔ جب ۱۹۷۷ء میں برادریم عرش ملیحانی مرحوم نے اسے دوبارہ شائع کرنا چاہا تو انھوں نے وہ نسخہ مجھ سے منگوا لیا۔ اس سے قبل کہ وہ اسے لوٹاتے وہ طویل بیماری میں مبتلا ہو گئے اور ان کا انتقال ہو گیا۔ اب اس نہایت کمیاب اشاعت کی ایک جلد جناب مست پال ملہو ترہ عارف کی عنایت سے دستیاب ہوئی۔ یہ نسخہ میرے بزرگ خواجہ تاش جناب پورن سنگھ ہنر کے کتب خانے میں تھا۔ سرورق پر رکھا

ہے

اقبال کے خامیاں

مصنفہ: حضرت حسرت جبراح
مرتبہ: نوہر یارام دردد نکودری

بار اول ۱۹۲۸ء تعداد... ا قیمت فی جلد ۱۲ آنے
اس نسخے کے ساتھ دردد صاحب کا لاہور سے ۲۶ مارچ ۱۹۳۱ء کا لکھا ہوا ایک خط بنام ایڈیٹر چین
امرتسر (جناب پورن سنگھ ہنر) بھی ہمدست ہوا جس میں درخواست کی گئی ہے کہ اس کتاب
پر ماہنامہ چین میں تبصرہ کر دیا جائے۔ کتاب میں کتابت وغیرہ کی بہت سی غلطیاں بھی دردد مرحوم
نے اپنے قلم سے درست کر دی ہیں۔

درد صاحب کا لکھا ہوا مختصر ”عرض حال“ یہ ہے :-
” اقبال کی خامیوں پر حضرت حسرت جبراح نے اخبار پارس،
لاہور میں جو سلسلہ مضامین نکالا تھا وہ اجاب کے
تقاضوں کی بنا پر اب کتابی صورت میں حاضر ہے۔
مگر قبول افتد زبے عز و شرف “

(۲) دوسری بار یہ کتاب ۱۹۷۷ء میں برادر معظم عرش سلمیانی مرحوم کے دیباچے کے ساتھ شائع
ہوئی۔ دیباچے کی پہلی چند سطریں ملاحظہ فرمائیے:

”یہ کتاب ۱۹۲۸ء میں حسرت جبراح کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ اصل میں اخبار
”پارس“ لاہور میں ہر ہفتے ”اقبال کی خامیاں“ کے عنوان سے ایک مضمون شائع
ہوتا تھا جو بعد میں نریش کمار کے والد دردد نکودری نے کتابی صورت میں شائع
کر لیا۔ گویا اس تصنیف کو کم و بیش پچاس سال ہو چکے ہیں۔ اب والد محرم

(جوش ملیحانی) کے انتقال کے بعد یہ راز ظاہر کرنے میں مجھے ذرا بھی تاثر نہیں
کہ مصنف وہ خود تھے اور حیرت آج فرضی نام تھا۔

عرش صاحب نے پہلی اشاعت میں درآئی بعض غلطیاں درست کر دیں۔ مگر ان بیسیوں غلطیوں
کی طرف دھیان نہ دیا جو عجیب کتابت وغیرہ کی وجہ سے پیدا ہو گئیں۔ بعض فقرے کتابت ہی نہیں ہوئے
اور بعض مصرعے چھوٹ گئے یا چھوڑ دیے گئے۔ ماخذ کے صفحہ نمبر پہلے ایڈیشن میں بھی خال خال ہی دیے
گئے تھے۔ اب صورت حال یہ ہو گئی کہ دیے ہوئے صفحہ نمبروں کا اندراج بھی کئی جگہ غلط ہو گیا۔ چنانچہ
میں نے استاذی قبلہ جوش ملیحانی کے مشہور اور کہنہ مشق شاگرد جناب ساحر ہوشیار پوری سے
بھی اس ایڈیشن پر سہو کتابت کے پیش نظر نظر ثانی کرائی۔ کیونکہ اس دوسری اشاعت کے ناشر
جناب ساحر ہوشیار پوری ہی تھے۔ اس ضعیف پیری کے باوصف وہ جو کچھ بھی کر سکے اس
کے لیے میں ان کا شکر گزار ہوں۔ (مواد کتابت کے لیے تیار تھا کہ یہ افسوسناک خبر ملی کہ ۱۲ اگست ۱۹۹۲ء
کو طویل علالت کے بعد ان کا انتقال ہو گیا)۔

(۳) تیسری بار یہ کتاب سولہ سال کے وقفے کے بعد قاہرہ میں اور احباب کے پیغم امرار پر میں نے شائع
کلی ہے۔ جوش صاحب مشاہیر عہد سے ہیں اور میرے نہایت محترم استاد ہیں، علامہ اقبال میرے لیے
ہی نہیں پوری اردو دنیا کے لیے باعثِ صداقت ہیں، اس لیے میں ان کے اشعار یا ان کے اشعار
پر تنقید پر کچھ کہنے کا اہل نہیں ہو سکتا۔

گزشتہ دو اشاعتوں اور اس اشاعت میں فرق یہ ہے کہ

(۱) بعض (مگر بہت ہی کم) نقطوں میں درج صاحب اور ساحر

صاحب کی درستی کے پیش نظر ترمیم کر دی ہے

(۲) دوسری اشاعت میں جو جملے یا مصرعے چھوٹ گئے تھے انہیں شامل کر لیا ہے

علا ولادت: ۱۰ فروری ۱۹۱۳ء

(۳) تمام صفحہ نمبروں کو ”بانگ درا“ (پہلا ایڈیشن) سے مقابلہ کر کے نہ صرف صحیح کر دیا ہے بلکہ جو درجنوں صفحہ نمبر دیے ہی نہیں گئے تھے وہ سب درج کر دیے ہیں

اس ایڈیشن کے متن کو اصل کے مطابق کرنے میں عین نے بڑی جستجو اور کاوش سے کام لیا ہے۔ کتاب علامہ اقبال کے مجموعہ کلام ”بانگ درا“ (پہلا ایڈیشن) ہی تک محدود ہے۔ اور تصحیح متن میں یہی ایڈیشن میرے پیش نظر رہا ہے۔

کافی داس گپتا رضا۔ بمبئی
۲۵ اگست ۱۹۹۲ء

ع۔ بانگ درا کے پہلے ایڈیشن پر تاریخ یا سال اشاعت درج نہیں ہے مگر اس کے تیسرے ایڈیشن پر جو علامہ اقبال کی زندگی میں شائع ہوا تھا پہلے ایڈیشن کی تاریخ ستمبر ۱۹۲۲ء دی ہے۔ میرے کتب خانے میں ’بانگ درا‘ کے پہلے ایڈیشن کا وہ نسخہ ہے جو علامہ نے ”بروفیسر سر تھامس آرملڈ“ کو پیش کیا تھا۔ اس پر علامہ نے کتب خانہ (محمد اقبال) کر کے تین ستمبر ۱۹۲۲ء (لاہور) تاریخ ڈالی ہے۔ یہ ساری تحریر انگریزی میں ہے۔ اس سے یہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ یہ جلد ان چند نسخوں میں سے ہوگی جو جلد ہو کر یکم ستمبر تا تین ستمبر ۱۹۲۲ء علامہ کو ملے ہوں گے۔

پیش لفظ

اقبال کی شاعرانہ قابلیت اور زورِ تخیل سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ دنیاے شاعری میں اس کی شہرت لاثانی ہے۔ اس کی طبیعت دریائے مٹاج ہے جس کی بے قرار لہریں سرزمینِ پنجاب کے دریاؤں کو پُر شور بنا کر عجم اور عرب کے صحرائی ڈروں کو دل بے تاب بنا رہی ہیں۔ کلام کی پاکیزگی اور اس کے ساتھ ساتھ واقعاتِ حاضرہ کی سچی تصویر اسے ترجمانِ حقیقت کہے جانے کی شہادت دیتی ہے۔ آزاد اور حالی نے جس ملکی اور قومی میدان میں گامزنی کی تھی، اقبال نے اُسی میدان میں شہسوار یوں کے جوہر دکھائے۔ اس کی آواز میں درد ہے، اثر ہے۔ شاعرانہ انداز میں سوز اور ساز، نیاز اور ناز، سحر اور اعجاز، غرض کہ سب کچھ ہے۔ مگر اس میں کیا راز ہے کہ اس کو اتنے حسنِ قبول، اتنی خوش کلامی اور اتنی

ع۔ اصل کتاب میں یہ عنوان درج نہیں تھا۔ یہ سہولت کے لیے میں نے بڑھایا ہے۔ (برضا)

کہنہ مشقی کے باوجود اب تک درجہ استناد حاصل نہیں ہے۔ ذوق سلیم اسے تکمیل فن کا وہ درجہ کیوں نہیں دیتا جو جلیل، کوثر، ریاض، مضطر، نوح، یاس اور بے خود وغیرہ کو حاصل ہے۔ ہم اس بات کا کھوج لگانا چاہتے ہیں، اور اہل ذوق سے درخواست کرتے ہیں کہ اسے محض حسن عقیدت کا اقتضاد اور خالص نیک نیتی پر محمول سمجھا جائے۔ کیونکہ ہم اقبال کو جو سرزمین پنجاب کے یے مایہ افتخار ہے، ایک ایسا مکمل شاعر دیکھنا چاہتے ہیں جس میں تکمیل فن کی بھی پوری پوری شان جلوہ گر ہو۔

اقبال کی مشہور تصنیف ”بانگ درا“ اس وقت ہمارے سامنے ہے۔ اس کو پڑھنے سے جہاں حسن تخیل اور خوش بیانی کی داد دینی پڑتی ہے، وہاں اکثر جگہ اصول فن کے لحاظ سے افسوس بھی آتا ہے۔ یہی لغزشیں اور خامیاں ہیں جو اقبال کو مستند بنانے میں مانع ہوتی ہیں۔ اگر یہ لغزشیں شاذ کا حکم رکھتیں تو چنداں مضائقہ نہ تھا۔ ہم یہ مصرعہ پڑھ کر خاموش ہو جاتے

گر سخن اعجاز باشد بے بلند و لپٹ نیست

مگر ہمیں افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اس میں اصول فن کے عیوب قلیل نہیں، بلکہ کثیر ہیں۔ ہمارا خیال ہے کہ اس موضوع پر قلم اٹھانے اور اقبال کو اس کی لغزشوں پر توجہ دلانے میں بہت کم کوشش کی گئی ہے۔ عقیدت مندوں نے آج کل کے شاعروں کی طرح سارا زور واہ وا اور سبحان اللہ میں صرف کیا ہے۔ ورنہ یہ ممکن نہ تھا کہ اقبال سا خوش فکر اور فہیدہ شاعر اصول فن اور تکمیل سخن پر متوجہ نہ ہوتا۔ اس مبالغہ آمیز فخر و ستائش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اقبال کو کہنہ مشق ہونے کے باوجود کہنہ مشق کہنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ ضعف بیان، سستی بندش، بے ربطی کلام کے نمونے، عجیب طبیعت کے ثبوت اکثر جگہ پائے جاتے ہیں۔ بعض جگہ شعر گوئی اور معنی گوئی میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ لفظی اور معنوی تعقید کی مثالیں بھی کچھ

کم نہیں۔ محسوس باہر لفظوں کی بھرمار ہے: نوادہ افکار کے ساتھ ساتھ ندرت الفاظ اور ندرت تراکیب کا کافی ذخیرہ موجود ہے۔ جابجا معنوی لٹریچر پائی جاتی ہیں۔ زبان کے لحاظ سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ فارسیّت حد سے زیادہ ہے۔ روزمرہ اور محاورہ زبان میں اکثر جگہ ٹھوکریں کھائی ہیں۔ اور تو اور تذکیر و تانیث کی بھی غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ متروکات کی ذرا بھی پروا نہیں کی گئی۔ اختلاف لغت، شکر گریہ، ایلٹاے جلی اور ایک دو جگہ سرقہ کے عیوب بھی مصنف پر انگلیاں اٹھا رہے ہیں۔ حشو و زائد اور تخفیف الفاظ پر بندشیں شکوہ سنج ہو رہی ہیں۔ تقدّم و تاخیر میں دقیقاً نو سی طریقے اختیار کیے گئے ہیں۔ بعض جگہ امل اور بے جوڑ لفظ جمع کر دیے گئے ہیں۔ جس سے گہاے مضامین کا دامن کانٹوں میں الجھ کر رہ گیا ہے۔ یہاں ہر ایک بڑے عیب کی ایک دو مثالیں درج کی جاتی ہیں۔ آگے چل کر ہر ایک عنوان کے تحت میں تفصیل وار بحث کی جائے گی۔

۱۔ متروکات :-

”بانگِ درا“ میں لفظیاں، واں، از، تا، اے، کہ، تلک، پر بمعنی لیکن، مگر بمعنی شاید، نہ کی جگہ نے، اگر بمعنی اگر، میری جان کو مری جاں بہ تخفیفِ نون، پھٹاتا ہوں کو پہناتا ہوں، وغیرہ وغیرہ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں اور یہ سب الفاظ بالاتفاق ضحّا کی متروکات میں شامل ہیں۔

۲۔ تذکیر و تانیث کی غلطیاں :-

صفحہ ۶۰، ۶۱، بانگِ درا (پہلی اشاعت) مصرعہ ذیل ملحوظ ہو

و اے ناکامی متاعِ کارواں جہاں رہا

متاع مونث ہے۔ ایہ مینائی فرماتے ہیں۔ ۷

یہ فوج غم آ کر گری اک دم میں ساری لٹ گئی
جتنی متاعِ صبر تھی مجھ دستہ جاں کے دل کے پاس

صفحہ ۱۸ پر فرماتے ہیں ط

ہوش کا دارو ہے گویا مستی، تسنیم عشق
دارو موٹا ہے۔ یہ مصرعہ بہت مشہور ہے ط
بدگماں وہم کی دارو نہیں لقمان کے پاس
۳ شتر گربہ :-

صفحہ ۵۷۔ مسدس نالہ فراق کے ایک بند میں تمکلم اپنے لیے لفظ میں استعمال
کرتا ہے اور کہتا ہے ۷

ذرہ میرے دل کا نور شید آشنا ہونے کو تھا
آئینہ ٹوٹا ہوا عالم نما ہونے کو تھا
نخل میری آرزووں کا ہرا ہونے کو تھا
آہ! کیا جانے کوئی میں کیا سے کیا ہونے کو تھا

مگر اس سے اگلے بند میں لفظ ہم استعمال کیا گیا ہے ۷
اب کہاں وہ شوق رہ پیمانی صحرائے علم
تیرے دم سے تھا ہمارے سر میں بھی سودائے علم
لطف یہ ہے کہ اس سے اگلے بند میں پھر لفظ میں استعمال کرنا شروع کر دیا ہے۔

۴ ایطائے جلی :-

صفحہ ۹۰ ۷ اور دکھلائیں گے مضمون کی ہمیں باریکیاں
اپنے فکرِ نکتہ آرا کی فلک پیمائیاں

قافیہ میں دونوں جگہ الف نون جمع کا بانڈھا گیا ہے۔ حالانکہ مصرعہ ثانی میں زباں ،
آسماں وغیرہ کا قافیہ آنا چاہیئے۔

۵ نہدرت الفاظ:-

صفحہ ۱۴۸ سے ایک ذرا افسردگی ترے تماشاؤں میں تھی۔ تماشا کی جمع تماشے
ہے۔ حرف جار کے اثر سے تماشوں ہو جائے گی۔ اگر جمع تماشاے ہوتی تو حرف میں
کے اثر سے تماشوں کو درست مان لیتے۔ چونکہ قافیہ صحراؤں، داناؤں وغیرہ تھا، اس
لیے تماشا کی جمع بھی تماشوں لکھ دی گئی۔ دنیا کے سیر تماشاؤں میں کیا رکھا ہے۔ عام
بول میں یہی کہتے ہیں۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ دنیا کے سیر تماشاؤں میں کیا رکھا ہے۔

نظم شکوہ:- صفحہ ۱۸۳۔ ”پھر یہ آرزو گنی غیر سبب کیا معنی“۔ بے سبب بے جہاں
بے وجہ، اتاروا بے محل، اتنے لفظ موجود تھے۔ مگر سب کو چھوڑ کر کمال باہر لفظ غیر
سبب استعمال کیا گیا۔ مرزا غالب مرحوم نے ایک خط میں اس لفظ کو گدھوں کی زبان
لکھا ہے (نقل کفر کفر نہ باشد)۔ دیکھو اردوئے معلیٰ۔ صفحہ ۲۱۹
صفحہ ۶۱ سے ”کیا تماشا ہے ردی کا غصہ سے من جاتا ہے تو“ ردی کی دال شدہ
ہونی چاہیے۔ یہ لفظ تخفیف دال سے کہیں نہیں بولا جاتا۔ صفحہ ۲۷۵۔ اہل پنجاب، اہل
ہند، اہل جہاز، اہل علم، اہل ہنر رواجی لفظ ہیں۔ مگر صفحہ ۲۷۵ پر جو اہل محرم
لکھا ہے یہ سراسر بدعت ہے۔

۶ مہل گوئی:-

صفحہ ۲۷۶۔ مکاں فانی کمیں آنی ازل تیرا بند تیرا
خدا کا آخری پیغام ہے تو بسجاوداں تو ہے

مصرعہ اول فہم انسانی سے بالاتر ہے۔ مصرعہ ثانی میں ہے تو اور تو ہے، کو لغویات میں شامل سمجھنا چاہیے۔ یا تو دونوں جگہ ہے تو کہا جائے یا دونوں جگہ تو ہے کہا جائے اور یہاں کوئی خاص رکاوٹ بھی نہ تھی۔
خدا کا آخری پیغام تو ہے جہاں تو ہے

صفحہ ۱۳۸ سے

نیا جہاں کوئی اے شمع! ڈھونڈیے کہ یہاں
ستم کش تپش ناتمام کرتے ہیں
معنی شعری بطن الشاعر کرتے ہیں، کے فاعل کا پتا نہیں اور ستم کش تپش
ناتمام تو سراسر معنی ہے۔ تپش ناتمام کی نادر ترکیب کسی انگریزی لفظ کا ترجمہ
ہو تو ہو۔ فارسی میں اس کا رواج تو درکنار مفہوم بھی کچھ نہیں پھر اس کا پیوند
ستم کش کے ساتھ؟ کہیں کی اینٹ کہیں کا روڑا۔ اس کے علاوہ مصرعہ اول میں شمع
کے لیے ڈھونڈ کہنا چاہیے۔ مگر ڈھونڈیے کہا گیا ہے۔ گویا شمع سے پہلے لفظ جناب
محذوف ہے۔

۷ روزمرہ:-

صفحہ ۱۰۳ سے

چارہ گر دیوانہ ہے، میں لا دوا کیوں کر ہوا
مرض لا دوا ہوتا ہے مگر یہاں مریض لا دوا ہو گیا ہے۔ امیر مینائی فرماتے ہیں
راے مسیحامیرے دشمن ہوں شفا سے ناامید
تو سلامت درد میرا لا دوا کیوں کر ہوا
صفحہ ۱۳۰: "قسنہ داعم ہوں، آتش زیر پا رکھتا ہوں میں"

آتش زیر پا ہونا، آتش زیر پا رہنا زبان ہے مگر لفظ آتش کو الگ کر کے "آتش زیر پا رکھتا ہوں" کہہ دیا۔ اسی طریق پر گوش بر آواز ہونے کی جگہ اگر یہ کہا جائے کہ میں آواز پر گوش رکھتا ہوں، تو اسے کون درست مان لے گا۔ یہ کہنا چاہیے کہ آواز پر کان لگائے ہوئے ہوں۔ اسی طرح آتش زیر پا رکھتا ہوں میں، اس کی جگہ بھی مصرعہ ذیل کو دستورِ عمل بنانا پڑے گا۔

ع اک آگ سی ہے پاؤں کے نیچے دبی ہوئی
صفحہ ۲۴ ہاں مگر اک دور سے آتی ہے آوازِ دیرا

کچھ دور سے آواز آرہی ہے کہنا چاہیے۔ اک دور سے آواز دیرا آتی ہے بے
معنی بات ہے۔

صفحہ ۱۰۰

تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ
کسی کا انتظار ہوا کرتا ہے نہ کہ میرا انتظار۔

۸ فارسیّت :-

غم زدہ دلِ افسردہ دہقاں ہونا
صفحہ ۱۱۵

روثِ بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا
صفحہ ۱۳۰

موجبِ تکیں تماشاے شرابِ جستہ
ہو نہیں سکتا کہ دل برقِ آسنا رکھتا ہوں میں

پہلے شعر میں ہونا بری طرح کھٹک رہا ہے۔ یہاں بُودن لکھا جائے تو فارسیّت کی کمی پوری ہو جاتی ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعہ اول میں اُردو زبان کا جو نمونہ دکھایا گیا ہے اس کو کیا کہیں۔ ولی دکنی نے بھی اُردو میں اس ڈھنگ کی خالص

فارسیست استعمال نہ کی تھی۔ لطف یہ ہے کہ نثر بنانے میں بھی جستہ کا ہمزہ رفیق راہ ہوتا ہے۔ اس مصرعہ کو عرض کر کے فارسیست پر کچھ اور لکھنا بے کار ہے۔

۹ خرابی بندش :-

صفحہ ۱۳۲ - چھیڑ آہستہ سے دیتی ہے راتِ حیات
چھیڑ دیتی ہے ایک فعل مزید فیہ ہے۔ اس کے اجزاء کو الگ کر کے ان میں دو
لفظوں آہستہ اور سے کی بچر لگائی گئی ہے۔ اسے خواہ عجز طبیعت سمجھو، خواہ
بندش کا سقم، خواہ روز مرہ کی خرابی، بہر حال یہ عیب ہے۔
صفحہ ۲۰۹ ”گفتنت روشن حدیثے، گر توانی دار گوش“
چونکہ قافیہ سرفروش و نموش تھا، اس لیے گوش دار کو بھی دار گوش کہہ دیا۔ ورنہ
گوش دار سے بھی وزن درست رہتا ہے۔

صفحہ ۲۸۰ ”ڈالی گئی جو فصل خزاں میں شجر سے ٹوٹ“
ڈالی گئی مصدر ڈالنا کا فعل مجہول ہے۔ سارا مصرعہ پڑھ کر جب لفظ ٹوٹ پر
پہنچتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ یہ فعل مجہول نہیں بلکہ ڈالی بمعنی شاخ ہے۔ دوسری
خرابی یہ ہے کہ ٹوٹ گئی کے دونوں اجزاء الگ الگ کر دے اور ان کی ترتیب کو بھی
اٹک دیا۔ پھر اٹے ہوئے ہر دو اجزاء میں چھ لفظ اور ڈال دیے گئے ہیں جس سے
مصرعہ معجونِ مرکب ہو گیا ہے۔ اگر یوں لکھا جاتا ہے

جو ڈالیاں خزاں میں شجر سے الگ ہوئیں

ممکن نہیں ہری ہوں وہ ابر بہاسے

تو تمام خرابیاں رفع ہو جاتیں۔ یہ مصرعہ خرابی بندش کی نمایاں مثال ہے۔

۱۰. حشو و زوائد :-

صفحہ ۲۶۰ پھر نہ کر سکتی حباب اپنا اگر پیدا ہوا

توڑنے میں اس کے یوں ہوتی نہ بے پروا ہوا

مصرعہ اول کی بندش نہایت ناقص ہے۔ لفظ پیدا کو کر سکتی ہر بالکل نزدیک

لانا چاہیے۔ ورنہ کرنا مصدر کے افعال میں ہر جگہ ذم کا پہلو پیدا ہو گا لفظ ہوا بھی

بہت دور ہے۔ نیز اس شعر میں ایک ہوا زائد ہے۔ حزنین کے ایک مطلب ہر بالکل

اسی قسم کے عیب کی وجہ سے مرزا غالب نے کہا تھا حزنین تو آدمی تھا اگر یہ مائع جبریل

کا ہو تو بھی اسے مستند نہ مانو۔ یہ غلط ہے، یہ لغو ہے، یہ کفر ہے۔

صفحہ ۵۲ ”اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

کچھ اس میں تمسخر نہیں، واللہ نہیں ہے

مصرعہ ثانی سالم اور سالم نہیں تو دوسرا نصف حصہ محض برائے میت ہے

یہ حشو و زوائد کا مجموعہ ہے۔

۱۱. ندرت تراکیب :-

صفحہ ۳۰۸ ”بتان رنگ و خوں کو توڑ کر ملت میں گم ہو جا

لفظ بتان جاندار سے مخصوص ہے مگر یہاں پتھر کے بت مراد لیے ہیں۔ کیونکہ لفظ

توڑ کر سے یہی ثابت ہوتا ہے۔ پس بے جان چیز کے لیے اصولاً اور رواجاً بتہا کہنا

چاہیے تھا۔ بتہائے رنگ و خوں کو توڑ کر۔ پھر رنگ و خوں کی ترکیب بھی بارگوش ہے

خاک و خوں کہا کرتے ہیں۔ رنگ و خوں جدت طرازی کا خون ہے اور بتان رنگ و خوں

سونے پر سہاگر۔ ایسی غیر متعارف اور نکمال باہر تر کیہوں میں وضاحت کہاں رہ سکتی

ہے۔ یہ کلام کو جہل اور معما بنانے کی کوشش ہے۔ ”تمیز رنگ و خوں کو چھوڑ کر

ملت میں گم جا۔ اس طرح کہنے سے مطلب صاف ہو سکتا تھا۔ مدعا تو یہی تھا کہ
کالے گورے اور رتی واغلی نسل کی تینز چھوڑ دے۔

صفحہ ۱۰ پر ابر بہار کو سحاب بہار لکھا ہے۔ اگر یہ درست ہے تو غلام بہار
بھی درست بنا چاہیے۔

۱۲ معنوی لغزشیں:-

صفحہ ۱۸۰ کس نے ٹھنڈا کیا آتش کدہ ایراں کو؟

کس نے پھر زندہ کیا تذکرہ یزداں کو؟

مضمون یہ تھا کہ مسلمانوں ہی نے آتش پرستی کو معدوم کیا۔ اور خدا کی پرستش
دنیا میں پھیلانی۔ مگر لفظ یزداں (فاعلِ خیر) اہرمن (فاعلِ شر) کی ضد ہے۔ اور
یہ آتش پرستوں ہی کا اصطلاحی لفظ ہے۔ جب آتش پرستی مٹ گئی تو یزداں
کا تذکرہ بھی ساتھ ہی مٹ گیا۔ وہ زندہ کس طرح ہوا؟ اس قسم کے مضمون میں زندہ
ہونے کے لیے لفظ یزداں کس طرح نہیں آنا چاہیے تھا۔ اور یہ معنوی خلل اسی
لفظ کے استعمال نے پیدا کیا ہے۔

صفحہ ۱۳۰ زندگی آفت کی دردِ انجانیوں سے ہے مری

عشق کو آزادِ دستور و فاء کہتا ہوں میں

آفت کی دردِ انجانیوں کو زندگی بخش کہا گیا ہے۔ اس سے نہ صرف ترغیب
وفا ثابت ہوتی ہے بلکہ وفائے آفت کا ثبوت بھی موجود ہے کہ چونکہ یہ دردِ انجانیوں
زندگی بخش ہیں اس لیے وفائے آفت فرض ہے تاکہ اس کی دردِ انجانیوں سے مجھے
زندگی ملتی رہے۔ پھر عشق کو دستور و فاء سے آزادی کہاں۔ وفا کے دستور پر چلنا تو زندگی
کے لیے ضروری ٹھہرا۔ پس مصرعہ ثانی سے مصرعہ اول کا دعوئے باطل مسترد ہو جاتا ہے۔

دوسری خرابی یہ ہے کہ وہ عشق ہی کہاں رہا جو دستور و فاسے آزاد ہو گیا۔
 یہ تمام نقائص ایسے ہیں جن کے لیے ضرورتِ شعری کا عذر قبول کر لینے کی گنجائش
 بھی نہیں ہے۔ اس عذر کے خواب میں ایک فاضل نے بالکل درست کہا ہے کہ اگر ضرورتِ
 شاعری ہمیں است، ضرورتِ شعری چلیست؟

بدقسمتی سے شاعری میں یہ عذر بھی نہیں چل سکتا کہ تو مطلب را درست بنویس، گوشتش
 کافی کج باشد۔ پس ہم اقبال کے کلام کو ان ظاہری و معنوی عیوب سے پاک دیکھنا
 چاہتے ہیں۔ اور یہ گوارا نہیں کر سکتے کہ کا ملاں فن کو اس پر خندہ زنی یا انگشت
 نمائی کا موقع ملے۔ اگر آئندہ کے لیے یہ ہمارے مایہ ناز شاعر ذرا پھونک پھونک کر
 قدم رکھا کریں اور زورِ کلام کے ساتھ ساتھ قواعد و اصول فن کی پروا کرنا بھی
 لازم سمجھیں تو ہم اس ناگوار مگر صادقانہ کوشش کو مشکور خیال کریں گے۔

تذکیر و تائیت

ابا ہم ہر ایک عنوان کو ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہتے ہیں۔ تذکیر و تائیت کے سلسلے میں متاع اور دارو دو الفاظ کی مثالیں پیش کی گئی تھیں۔ متاع کی تائیت کے متعلق امام شاعر میر تقی میر کا دستور العمل بھی ملحوظ ہو۔

قدر رکھتی نہ تھی متاع دل

سارے عالم میں میں دکھا لایا

دارو کی تائیت کے متعلق بھی کوئی اختلاف نہیں ہے۔ پنجاب میں البتہ دارو کو مذکر بولتے ہیں۔ اور غالباً اسی وجہ سے اقبال نے بھی ہوش کا دارو لکھ دیا۔ تذکیر و تائیت کا عیب اور بھی کئی جگہ پایا گیا ہے۔ مثلاً

صفحہ ۲۰۶ رو رہی ہے آج اک ٹوٹی ہوئی پینا اسے

ایک اور جگہ یہ لکھا ہے:

صفحہ ۸۹ توڑ ڈالی موت نے غربت میں پینائے ابھر

غرض کہ اس لفظ کو ہر جگہ مؤنث باندھا ہے۔ مگر فصحا پنا کو ہمیشہ مذکر لکھتے ہیں۔ حضرت داغ مرحوم کا یہ شعر ملاحظہ ہو ۵

آنکھیں تو وہ ملتی ہیں مگر دل نہیں ملتا
ساغر تو بہت خوب ہے مینا نہیں اچھا

”نہیں اچھا“ اس غزل کی ردیف ہے۔ جس سے کتابت کی غلطی کا شبہ بھی پیدا نہیں ہو سکتا۔ صراحۃً ضرور مؤنث ہے۔ مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ اس کا مترادف لفظ بھی مؤنث ہو۔ چہرہ مؤنث ہے مگر دیدہ مذکر ہے۔ بیت مؤنث ہے مگر شعر مذکر ہے۔

صفحہ ۷۰ ۵ یہ زخمی آپ کر لیتے ہیں پیدا اپنی مرہم کو
مرہم بالاتفاق مذکر ہے۔ اس میں کسی کو اختلاف کی گنجائش نہیں ہے۔ اردو میں ہمیشہ یہ کہیں گے کہ مرہم نہ ملا۔ جلال کھنوی نے بھی رسالہ تذکیر و تانیث میں مذکر ہی لکھا ہے۔ پنجابی میں چونکہ مؤنث بولتے ہیں اس لیے مصنف نے بھی جس طرح زبان پر چڑھا ہوا تھا اسی طرح نظم کر دیا۔ خوبی یہ ہے کہ ص ۷۳ پر اس لفظ کو مذکر بھی باندھا ہے ۵

وقت کے افسوں سے تھمتا نا کہ ماتم نہیں
وقت زخم تیغِ فرقت کا کوئی مرہم نہیں

صفحہ ۷۰ ۵ ہے تہے امروز سے نا آشنا فردا ترا
فردا کو مذکر لکھا ہے مگر فصحا فردا اور اس کے مرادف لفظ کل دونوں کو مؤنث لکھتے ہیں علیٰ اوسط ۵ رشک مرحوم کا مصرعہ ملحوظ ہو ۵

وعدہ فردا میں فردائے قیامت دیکھ لی

صفحہ ۷۱ ۵ تھمتا نہ تھا کسی سے سیلِ رواں ہمارا

میل مونٹ ہے، سیلاب مذکر ہے۔ امیر مینائی فرماتے ہیں ۷
 ترے دیوانوں پہ کیا جانے وہاں کیا گزری
 آیا سیلاب جو روتا ہوا ویرانے سے
 میکش شاگرد غالب مرحوم کا یہ شعر ملحوظ ہو ۷
 آنکھ کے حلقے میں آکر رک گئی ہے سیل اشک
 کشتی تھی دریا میں اب کشتی میں دریا ہو گیا
 صفحہ ۳۲۳ یہ آیت نو جیل سے نازل ہوئی مجھ پر

آیت مذکر ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چونکہ آیت مونث ہے۔ اس لیے مصنف نے
 آیت کو بھی مونث سمجھ لیا۔ سیدہ انشا فرماتے ہیں ۷
 پڑھ فاعبتیر یا اولو الابصار کا آیا۔ تا ہو تجھے عبرت

ملاحظہ ہو

آب حیات مستزاد سیدہ انشا

صفحہ ۲۱۷ ۷ میری ہستی پیرہن عریانی عالم کی ہے
 میرے مٹ جانے سے رسولی بنی آدم کی ہے

عریانی عالم کا پیرہن کہنا چاہئے کیونکہ پیرہن مذکر ہے۔ اس سے کچھ بحث نہیں کہ
 لفظ ہستی مونث ہے۔ میری ہستی عریانی عالم کا پیرہن ہے۔ اس طرح کہنا چاہئے۔ خاموشی
 سرمایہ دانائی است۔ اس کا درست ترجمہ یہ ہوگا کہ خاموشی دانائی کا سرمایہ ہے نہ یہ
 کہ خاموشی دانائی کی سرمایہ ہے۔ ہاں سرمایہ کی جگہ سرمایہ دار ہو تو بے شک دانائی کی
 سرمایہ دار کہیں گے۔ اسی طرح پیرہن کی جگہ پردہ دار ہو۔ تو ضرور عریانی عالم کی پردہ
 دار کہنا پڑے گا۔ پیرہن کے لیے عریانی کا پیرہن کہنا جائے گا۔ کی پیرہن بے معنی
 بات ہے۔

صفحہ ۱۱۹ ۷ اوروں کا بے پیام اور میرا پیام اور ہے

عشق کے درد مند کا طرز کلام اور ہے

صفحہ ۶۲ ۷ آڑالی قمریوں نے طوطیوں نے عمد لیبوں نے

بچمن والوں نے بل کر ٹوٹ لی طرزِ فغاں میری

طرز بہ لحاظ تذکیر و تانیث مختلف فیہ ہے۔ لیکن شاعر کو کسی اصول پر کار بند رہنا چاہیے۔ اگر وہ طرز کو مؤنث مانتا ہے تو ہمیشہ مؤنث لکھے اور اگر اس کی تذکیر کا قائل ہے تو مذکر باندھے۔ ایسا تو نہ ہونا چاہیے کہ مذکر بھی لکھے اور مؤنث بھی۔ اس اختلاف سے صاف ثابت ہوتا ہے کہ مصنف کو زبان کے اصولوں کی کوئی پروا نہیں ہے۔

صفحہ ۵۰ ۷ ہر نیمے زہد سے تھی دل کی صراحی

تھی تہہ میں کہیں دردِ خیال ہمہ دانی

دردِ فصحا کے کلام میں مذکر آیا ہے مگر یہاں مؤنث باندھا گیا ہے۔ لفظ کہیں پر بھی

اعترض ہے جو کس اور عنوان کی بحث میں بیان کریں گے۔

صفحہ ۲۵۷ پر تذکیر و تانیث کے متعلق ایک نہایت بڑی مثال دستیاب ہوئی

ہے۔ فرماتے ہیں:

۷ زلزلے میں بھلیاں ہیں قحط ہیں آلام ہیں

کیسی کیسی دختراںِ مسادرِ آیام ہیں!

خیال فرمائیے چار لفظوں میں صرف بھلی مؤنث ہے باقی تین لفظوں میں زلزلے

بھی مذکر ہے۔ آلام الم کی جمع ہے۔ الم بھی مذکر ہے۔ قحط بھی مذکر ہے۔ دوسرے مصرعہ

میں ان سب کو دختراںِ مادرِ آیام کہا گیا ہے۔ الفاظ تو مذکر ہیں مگر انھیں مادرِ آیام کی

بیٹیاں لکھ دیا ہے۔ یہ عیب تشبیہ پر بھی عائد ہوتا ہے۔ اور اسے بھی ناقص ترین بنارہا

ہے۔ یا تو مصرعہ اول میں چاروں لفظ ایسے لائے جاتے جو زبان کے لحاظ سے مؤنث بولے

جاتے ہیں یا دختران کی جگہ پتھگان کہا جاتا۔

کیسے کیسے پتھگان مادہ ایام ہیں

پتھ مذکر اور مؤنث دونوں کے لیے مستعمل ہے۔ خوش بیانی کے لحاظ سے بھی مصرعہ
ثانی کا لہجہ کچھ عامیانه سا ہے۔ ہمارا دعویٰ ہے کہ یہ شعر تذکیر و تانیث کی غلطیوں کے
ضمن میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے اور مصنف کے دامنِ شہرت پر ایک نہ ملنے والا دھبہ
ہے۔ اس شعر کے بعد تذکیر و تانیث کے عنوان پر کسی مزید خامہ فرمائی کی ضرورت
نہیں رہتی۔

اختلاف لغت و اختلاف الفاظ

تذکرہ تائیت کے سقم بیان کر دینے کے بعد ہم اختلاف لغت و اختلاف الفاظ پر توجہ دیتے ہیں اور اسی ضمن میں بعض لفظوں اور ترکیبوں کی قدرت کا ذکر بھی کریں گے۔ جن سے یا تو معنوی تعقید پیدا ہوتی ہے یا فصاحت میں خلل واقع ہوتا ہے۔

صفحہ ۳۲۶ سے

تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذت اس رونے میں
جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشکِ پیازی بن نہ سکا
اردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جن کا پہلا حرف ساکن ہے مثلاً بیاج، بیاہ، کیا
پیار، پیاس، نیولا، پیاز، تقطیع میں یہ پہلا حرف شمار میں نہیں آتا یا یہ کہیے کہ ان
الفاظ میں دوسرا حرف تقطیع سے خارج رہتا ہے۔ بات ایک ہی ہے۔ استادوں کے
کلام میں ان تمام لفظوں کی بندش اسی قاعدے کے تحت میں آئی ہے۔ مگر مصنف نے
لفظ پیازی کو فعلوں کے وزن پر باندھا ہے۔ حالانکہ فعلوں کے وزن پر باندھنا چاہیے۔

یعنی تقطیع میں پازی آئے۔ سیدہ الشافریاتے ہیں ۷
 سفرہ پہ نظرانت کے ذرا شیخ کو دیکھو
 سرکون کا منہ پیاز کا اجمور کی گردن
 یہاں بھی پیاز کو پاز کے وزن پر باندھا گیا ہے۔ بول چال میں بھی پیازی کا لفظ
 نمازی کے وزن پر نہیں ہے۔ ایک واقف کار اور مشتاق شاعر سے ایسی غلطی کی امید
 نہیں ہو سکتی تھی۔ علاوہ ازیں مصرعہ اول میں پر بمعنی مگر متروک ہے۔
 صفحہ ۳۳۶ ۷

اقبال بڑا ایدلشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
 گفتار کا یہ غازی تو بنا کردار کا غازی بن نہ سکا
 مصرعہ اول میں موہ کی ۸ تقطیع سے خارج ہو گئی ہے اور صرف موہ پڑھا
 جاتا ہے۔ یہ لفظ ہندی زبان کا ہے اور ہندی شاعری میں بھی اس کی ۸ کا اعلان کیا جاتا
 ہے۔ اردو والوں کے تصرف کا سوال یہاں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ کیونکہ لفظ موہنی اردو
 میں پہلے سے مروج ہے اور موہنی کی ۸ تقطیع میں شامل ہے۔ فاعلن کے وزن پر
 اسے باندھتے ہیں۔ شمساد معنوی کا مصرعہ ملحوظ ہو
 موہنی ہے آپ کی آنکھوں میں جساد کی طرح

ایدلشک سے ناصح مشفق مراد ہے مگر یہاں ”تقریریا“ کہا گیا ہے۔ اس لیے
 اس لفظ کا یہ محل استعمال درست نہیں ہے۔ گفتار کا غازی اگر دار کا غازی، یہ
 دوئے غازی صرف اس لیے گھڑیے گئے ہیں کہ غازی کا قافیہ باندھنا تھا۔ ورنہ اس
 جدت میں کوئی معنوی خوبی یا لطافت موجود نہیں ہے۔ اس قافیہ کی نشست کے
 لیے اور کئی پہلو ہو سکتے تھے۔ یہ اخل اور بے جوڑ لفظ ہیں جو غازی کے ساتھ پیوند
 کیے گئے ہیں۔

صفحہ ۲۷۱ سے ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم طور سے

اے کہ تیرے نقشِ پاسے وادی سینا چمن!

لفظ کلیم اس قدر متعارف ہے کہ مسئلے تک ذہن کو منتقل کرنے میں کسی تشریح کا محتاج نہیں ہے۔ ہر شخص اسے سن کر سمجھ جائے گا کہ حضرت موسیٰ سے مراد ہے پھر کلیم کو کلیم طور کیوں کہا گیا۔ کیا اور بھی کلیم ہے۔ اگر ضرورتِ شعری یعنی مصرعہ کا وزن پورا کرنے کا سوال تھا تو کلیم اللہ کہہ سکتے تھے۔

ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم اللہ سے

علاوہ ازیں مصرعہ ثانی میں وادی سینا کا ذکر آیا ہے جس سے سامع فوراً سمجھ جاتا ہے کہ یہاں سولے حضرت موسیٰ کے اور کسی کو مخاطب نہیں کیا گیا۔ ہم کہتے ہیں کہ اگر وادی سینا یا طور اور اس کے باقی مناسبات کا کوئی ذکر بھی موجود نہ ہو تو بھی کلیم کا مفہوم ہر شخص فوراً سمجھ جائے گا۔ خود مصنف نے اس لفظ کو کسی جگہ بغیر کسی مناسبات یا تشریح کے استعمال کیا ہے۔ مثلاً

۱ صفحہ ۲۸۴ نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا

۲ صفحہ ۱۱۲ شوخی سی ہے سوالِ مکرر میں اے کلیم و عشوہ قبیح ہے۔
پس کلیم کو کلیم طور کہنا یا تو ٹکسال باہر ہے یا اس میں لفظ طور عشوہ قبیح ہے۔
اور صرف وزن پورا کرنے کے لیے آیا ہے۔ اس کی جگہ کلیم اللہ کہنے سے مصرعہ پورا اور بے عیب بن سکتا تھا۔ مصرعہ ثانی میں اے کہ آردو کے روزِ مرہ سے خارج ہے یہ خالص فارسیت ہے۔

صفحہ ۲۸۸ ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر

گوشہٴ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

محوِ نظر بے معنی بات ہے۔ محوِ دیدہ کہیے یا محوِ نظارہ یا محوِ تماشا۔ اگر یہ کہا جائے کہ

ایک مفہوم کو ظاہر کرنے کے لیے چوتھا لفظ تراش لیا گیا تو کیا گناہ ہے۔ بے شک کوئی گناہ نہیں، ابھی بات ہے۔ زبان کی خدمت گزاری ہے۔ مگر اس کا مفہوم بھی کچھ ہو۔ کسی کی یا اپنی نظر میں کوئی کس طرح عمو ہو سکتا ہے۔ دید میں محو ہو گا۔ نظارے میں محو ہو گا۔ قرآن کی مدد سے قیاسی گھوڑے دوڑا کر مفہوم کی منزل تک پہنچے تو کیا پہنچے۔ نظر اور نظارے کو متحدہ المعانی ثابت کرنے کے لیے مولویانہ لغت بازی کی ضرورت نہیں ہے۔ نظیر کا استعمال اس قدر معروف ہے کہ اس کے لیے کسی تاویل کی گنجائش نہیں۔

صفحہ ۲۳۳۔ نشاپلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے

نشا بہ معنی شراب ”مجاز مرسل“ کی رو سے درست ہے مگر فقحائے اردو نے اسے اس معنی میں استعمال نہیں کیا ہے۔ ہمیشہ سرور و کیفیت کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس لیے شراب کے معنی میں استعمال کرنا مستند نہیں کہا جاسکتا۔

صفحہ ۸۹۔ ”دھرتی کے باسیوں کی نکتی پریت میں ہے“

لفظ پریت کو بروزن فاعل باندھا گیا ہے۔ فاع (پریت) کے وزن پر آنا چاہیے۔ اردو والوں کے تصرف کا سوال یہاں بھی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ اسی شعر سے پہلے جو شعر آیا ہے اس میں یہ لفظ درست تلفظ سے بندھا ہے۔

صفحہ ۸۹۔ ہر صبح اٹھ کے گائیں منتر وہ میٹھے میٹھے

سارے پجاریوں کو پریت کی پلا دیں

پریت اور پریت تقطیع کے لحاظ سے مختلف نہیں ہیں۔ یہاں بھی اگر پریت کی جگہ پریت لکھ دیں تو وزن درست رہتا ہے۔ حاصل کلام یہ کہ اس لفظ کی بندش میں بھی وہی غلطی ہے جو بیازی کی بندش میں واقع ہوئی ہے۔ ہندی کا دستور العمل پریت اور پریت دونوں کے لیے یکساں ہے۔ ملاحظہ ہو حصر

ساجن جو میں جانتی پریت کرے دکھ ہو۔ (پریت کرے)

پس جب لفظ پیت کو استعمال کیا گیا ہے تو پیرٹ کا ڈھانچہ بگاڑنے کی کوئی وجہ پیدا نہیں ہو سکتی۔

صفحہ ۲۷۰۔ آہ شوردر کے لیے ہندوستان غم خانہ ہے

یہاں بھی لفظ شدہ کا ڈھانچہ بگاڑ کر شوردر بروزن فعلن باندھا گیا ہے۔ مولانا حالی نے بھی ایک جگہ یہ لفظ استعمال کیا ہے اور وہ استعمال بہت پسندیدہ ہے۔

۷ نہ برہمن کو شدہ پر ترجیح

مصرعہ زیر بحث میں بھی اس لفظ کی درست بندش میں کوئی امر مانع نہ تھا۔

شدہ کے حق میں وطن کی سرزمین غم خانہ ہے

اس طرح لکھ دیتے تو اعتراض کی گنجائش نہ رہتی۔ نظم نیا سوال میں ایک جگہ

دھرموں کے یہ بکھیرے سب خاک میں ملا دیں۔ یہ شعر منسوخ کر دیا گیا تھا لکھا ہے۔ دھرم

کو مذہب کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اور اعتراضات کے جواب میں تصرفات کی آڑ لی گئی ہے۔ مگر حق یہ ہے

کہ اقبال نے ہندی الفاظ کو ہمیشہ اور ہر جگہ ایسے ہی بھڑے اور بھونڈے طریقے سے استعمال کیا ہے۔ اس

میدان میں مولانا حالی امتیازی درجہ رکھتے ہیں اور ہندی الفاظ کے استعمال میں وہ بہت خوش سلیقہ ثابت

ہوئے ہیں۔ شعراے اردو میں مولانا موصوف سے بڑھ کر ہندی الفاظ کا استعمال کسی نے نہیں

کیا ہے۔ اور باوجود اس پر گوئی کے انھوں نے محل استعمال میں کہیں ٹھوکر نہیں کھائی۔

فرماتے ہیں۔

مردوں میں ست والے تھے جو ست بیٹھے اپنا کب سے کھو

دنیا میں اسے ستونیتو لے دے کے اب ست تم سے ہے

الشد الشد کیا بلاغت ہے، کیا خوش کلامی ہے۔ لفظ میں یا جواہرات جڑ دیے ہیں اور

ستونیتو کا محل استعمال اس سے بہتر اور کیا ہوگا۔ اس کے مقابلے میں اقبال کا یہ شعر

بھی ملحوظ ہو۔

صفحہ ۳۲۵ - مالک ہے یا مزارع شوریدہ حال ہے
جو زبیر آسمان ہے وہ دھرتی کا مال ہے

پہلی بات تو یہ ہے کہ مالک، مزارع، شوریدہ حال، آسمان۔ اتنے الفاظ میں ایک لفظ
دھرتی باکلی غریب الہیہ معلوم ہوتا ہے۔ دوسری خرابی یہ ہے کہ یہ شعر زمین کی زبان سے ادا
کیا گیا ہے۔ میں نے زمین سے پوچھا تو کس کا مال ہے تو زمین نے کہا کہ جو زبیر زمین ہے
وہ دھرتی کا مال ہے۔ گویا زمین ہر ایک چیز کو کہتی ہے کہ یہ سب کچھ دھرتی کا مال ہے۔ کیسا
بھدا طریق استعمال ہے۔ اس سے بہتر تو یہ تھا کہ فقط میرا مال کہہ دیتے مگر
جو زبیر آسمان ہے فقط میرا مال ہے

صفحہ ۲۱ جواب شکوہ

چاند کہتا تھا ”نہیں اہل زمین ہے کوئی“

اہل جمع کے لیے آتا ہے اور جمع کے معنی پر دلالت کرتا ہے۔ مگر یہاں واحد کے لیے آیا
ہے۔ یہ اصولاً اور رواجاً درست نہیں ہے پھر زمین کے ساتھ اہل آئے تو اس سے واحد
شخص مراد لینے کا محل ہو ہی نہیں سکتا۔ اہل نظر، اہل ہنر، اہل قلم، اہل سخن وغیرہ
میں بھی فصحا کا فیصلہ یہ ہے کہ واحد شخص کے لیے استعمال نہ کیے جائیں، چہ جائیکہ اہل ہند
اہل پنجاب، اہل زمین وغیرہ کو فرد واحد کے لیے بولا جائے۔ یہ تو سراسر غیر معقول بات ہے۔
شاذ و نادر بھی ایسا نہیں ہو سکتا کہ ایک واحد شخص یہ کہے کہ میں اہل ہند ہوں، میں اہل
پنجاب ہوں، میں اہل زمین ہوں۔ یہ الفاظ ہمیشہ جمع پر دلالت کرتے ہیں اور جمع کے
محل پر بولے جاتے ہیں۔

صفحہ ۱۷۱ - وہ مست ناز جو گلشن میں جانکتی ہے

کلی کلی کی زباں سے دعا نکلتی ہے

کلی کے لیے زبان غیر معتبر ہے۔ کلی کا دہن ہوتا ہے اس واسطے یوں کہنا چاہیے۔

کھلی کھلی کے دہن سے دُعا نکلتی ہے
صفحہ ۱۵۸ سے قمر کا خوف کہ ہے خطرہ سحر بجھ کو
خطرہ بہ سکون طائے ہملہ مہلت ہے۔ سحر کے ساتھ اس کی اضافت نادرست اور
ثبوت طلب ہے۔

صفحہ ۸۲ سے

گودی میں کھیتی ہیں اس کی ہزاروں ندیاں
ندیاں کی دال مشدد ہونی چاہیے۔ اقبال نے خود ایک جگہ دال کو مشدد لکھا ہے۔

صفحہ ۵۵ سے آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی
یہ بندش درست ہے۔ ندیاں کی دال بھی تخفیف سے نہیں آتی۔ مولانا حالی: ۵
۱۔ بحر میں ہوتا ہے اک شورِ قیامت آشکار

جب کہ اس میں آکے گرتی ہیں ہزاروں ندیاں
۲۔ ندی نالے چسٹھے ہوئے ہیں
تیسرا کوں کے دل بڑھے ہوئے ہیں

صفحہ ۱۰۲ سے وائے ناکامی نلک نے تاک کر توڑا اسے

میں نے جس ڈالی کو تاڑا آشیانے کے لیے

جس ڈالی کو تاڑا یعنی جس ڈالی کو منتخب کیا۔ اُردو میں تاڑنا کا مفہوم منتخب
کرنا نہیں ہے۔ مصرعہ ذیل ملحوظ ہو ۵

تاڑ جاتے ہیں تاڑنے والے

اس مصرعہ میں دونوں جگہ منتخب کرنے کے معنی چسپاں نہیں ہوتے۔ قیادہ شناسی
کے معنی نکلتے ہیں اور یہی اس کا درست استعمال ہے۔

صفحہ ۳۱۸ سے بادہ گردانِ عجم وہ عربی میری شراب
 بادہ خوار، بادہ نوش، بادہ کش، بادہ گستر، بادہ گسار، بادہ آسمان۔ اتنے ٹکسالی لفظ
 موجود تھے بسبب کو چھوڑ کر بادیہ گرد، کوپہ گرد کی طرح بادہ گرد لکھ دیا۔ بادہ سے
 گردیدن کا کیا تعلق ہے۔ یہاں بادہ خوارانِ عجم، بادہ نوشانِ عجم بخوبی نظم ہو سکتا تھا۔
 اس مصرعہ میں معنوی خرابی بھی پائی جاتی ہے۔ شاعر کا اصل مطلب یہ ہے کہ وہ عجمی شراب کے
 خوگر ہیں اور میری شراب عربی ہے۔ یہ ضرور نہیں کہ عجمی بادہ نوش کسی اور ملک کی شراب
 نہ پیتا ہو یا نہ پی سکتا ہو۔ پس عجمی بادہ نوش سے یہ معنی نہیں نکلتے کہ وہ صرف عجمی شراب کا خوگر
 ہے۔ اگر یوں لکھتے تو یہ خرابی رفع ہو جاتی ہے

وہ مئے پارس کے خوگر عربی میری شراب

صفحہ ۳۱۸ سے

نالہ ہے بلبل شوریدہ ترا خام ابھی
 اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی
 عشق خام ہو ملے۔ عقل خام ہوتی ہے۔ خام طبعی اور خام خیالی بھی مرد ج
 اور مقبول ترکیبیں ہیں۔ نالوں کا خام ہونا ٹکسال باہر۔ یوں لکھنا چاہیے تھا۔

عشق ہے بلبل شوریدہ ترا خام ابھی

اپنی فریاد کو سینے میں ذرا تھام ابھی

صفحہ ۲۰۵ سے اب کوئی سودائی سوئے تمام آیا تو کیا

تپشِ ناتمام کی طرح یہ سوئے تمام بھی قابلِ اعتراض ہے۔ اس میں سوائے کھینچا تانی کے
 کچھ نہیں اور یہ بھی کسی انگریزی لفظ کا کمزور مترجمہ معلوم ہوتا ہے۔

صفحہ ۳۱ سے ترا کمال ہستی ہر جاندار میں

جاندار میں نون کا اعلان خلافِ قاعدہ ہے۔ جاندار خود ترکیبِ فارسی ہے۔

پھر ہستی ہر جاندار ترکیب در ترکیب ہے، ایسی حالت میں نون کا اعلان سراسر نا واجب اور فصحا کے دستور العمل کے منافی ہے۔ ہاں اردو میں بحالت انفراد دونوں طرح آتا ہے۔ مگر پھر بھی اخفائے نون سے زیادہ فصیح ہے۔ اور فصحا نے بہ حالت انفراد اخفائے نون ہی سے استعواء کیا ہے چہ جائیکہ بہ حالت ترکیب اعلان نون کیا جائے۔ اقبال نے صفحہ ۱۰۱ پر یہ مصرعہ لکھا ہے۔

عجب واعظ کی دینداری ہے یارب

جس طرح دین کے نون کا اعلان یہاں نہیں کیا گیا۔ اسی طرح جاندار کے نون کا اعلان بھی نہیں ہونا چاہیے۔ کیونکہ فارسی ترکیب میں فصحاے پارس کا دستور ماننا پڑے گا۔

صفحہ ۲۲۸ یہ ضروری ہے، حجابِ رُخ لیلانہ رہے

انتظاری کی یہ کی طرح ضروری کی یہ بھی زائد ہے۔ فصحا صرف ضرور سمجھتے ہیں۔

مثلاً ۱۔ دیووں سے اس پری کو چھڑانا ضرور تھا

۲۔ تابِ رُخ نگار نہ ہو برقِ طور ہو

جلنے کوئیں جلانے کو کوئی ضرور ہو

جو دو مثالیں دی گئی ہیں ان میں ضروری کا محل استعمال موجود ہے مگر شعرا نے

ہمیشہ اس قسم کے مواقع پر صرف ضرور لکھا ہے۔

صفحہ ۷۴

کشتہ عزت ہوں آبادی میں گھراتا ہوں میں

کشتہ بمعنی فدا اکثر لکھا جاتا ہے۔ مثلاً کشتہ وفا، کشتہ بخت، کشتہ محبت، کشتہ ناز۔

لیکن ان سب ترکیبوں میں کشتن کے معنی پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ ناز کو خنجر اور چھری سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس لیے کشتہ ناز کی ترکیب خوب صورت ہے۔ محبت اور

وفا بھی عاشق کو مار رکھتی ہے۔ اس لیے کشتہ وفا اور کشتہ محبت درست اور صحیح ترکیبیں ہیں۔ عزالت میں اس قسم کا کوئی وصف نہیں ہے۔ جو کشتن سے تھوڑا بہت تعلق رکھتا ہو۔ اس لیے یہ ترکیب انمل ہے۔ اگر وسعت الفاظ کی کوشش اسی سلیقے سے ہوتی رہے گی تو کل کو کشتہ سلطنت، کشتہ تعلیم، کشتہ شاعری، کشتہ انجمن۔ یہ سب ترکیبیں زبان کو حیات تازہ بخشنے کی مدد بھی ہو جائیں گی اور لوہے، سونے، چاندی کی طرح علم، ہنر، دانش، پتنگ، چوسر، شطرنج وغیرہ ہر ایک چیز کا کشتہ مہیا ہو جائے گا۔

صفحہ ۲۹۲

”ہے کبھی جان اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی!“

زندگی کبھی جان ہے اور کبھی تسلیم جاں۔ تسلیم جاں ایک بہت ہی غیر متعارف ترکیب ہے جس سے سارا مصرعہ معتمد بن کر رہ گیا ہے۔ اقبال کے کلام میں نئی نئی ترکیبیں اکثر پائی جاتی ہیں۔ مثلاً تپش آمادہ، نوا ساماں، درد انجامی، فتنہ سامانی، روانی سوز، دشت جنون پرورد وغیرہ اور یہ سب بامعنی اور فصیح ہونے کی وجہ سے قابل داد و لائق صاد ہیں۔ والدہ مرحومہ کی یاد میں جو نظم لکھی ہے اس میں ایک جگہ اشک محبت کی برکتوں کو لازوال خزانے سے تشبیہ دے کر یہ شعر کہا ہے

صفحہ ۲۵۴ موجِ دودِ آہ سے آئینہ ہے روشن مرا

گنجِ آبِ آورد سے معمور ہے دامن مرا

خسرو پرویز کے سات خزانوں میں سے جنھیں ہفت گنج کہتے ہیں ایک خزانہ گنجِ بادِ آورد ہے۔ بادِ آورد میں مناسب موقع و محل تصرف کر کے گنجِ آبِ آورد کہا ہے۔ اصل ترکیب میں جو ایک خاص نام کو ظاہر کر رہی تھی۔ تبدیلی تو ضرور کی گئی مگر یہ تبدیلی کسی طرح بھی قابلِ گرفت نہیں ہے۔ بلکہ حق یہ ہے کہ یہاں معنی آفرینی و خوش مذاقی کا حق ادا کیا گیا ہے۔ مگر افسوس ہے کہ اس قسم کی جدت طراز یوں میں کئی ترکیبیں کچھ ایسی غیر فصیح

ملکسل باہر ا نمل اور بے معنی و لایعنی سجا گھڑی گئی ہیں۔ جن کا نہ کچھ مفہوم ہے اور نہ شعر میں کوئی خوبی یا لطافت پیدا کرتی ہیں۔ بلکہ الٹا کلام کو بے معنی اور تفصیل بنائے دیتی ہیں مثلاً سوزِ تمام، تسلیمِ جاں، پیشِ ناتمام، مکس آہنی، خاکِ پے سپرو غیرہ۔
صفحہ ۲۵۹

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے شرارِ اپنا تو کیا :
خاکِ پے سپر کی ندرتِ ترکیب نے مصرعہ کو مٹی میں ملا دیا۔ سچ پوچھو تو شرار کی جگہ کلام کہنا چاہیے۔

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے کلامِ اپنا تو کیا
علاوہ انہیں خفتہ کو ہے سے دور پھینک کر مصرعہ کی بندش بھی خراب کر دی گئی

صفحہ ۱۹۸۔ تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی
کہ تو گفتار، وہ کردار، تو ثابت، وہ سیار

آبا جمع ہے اب کی جمع کے لیے سیارے کہنا چاہیے مگر سیارہ کہا گیا ہے۔ اس قسم کی فروگزاشت سخت تعجب خیز ہے۔ سیارے میں ہاے اصلی نہیں ہے۔ اس لحاظ سے بھی بحالتِ جمع سیارے کہا جائے گا جیسا کہ پروانہ سے پروانے۔ مگر یہاں ہاے اصلی یا محقق کا کوئی سوال نہیں ہے۔ کیونکہ سیارہ کی ہائے کو الف بنا کر تارا، مارا کے قافیہ میں باندھا گیا ہے۔ اس لیے اصلی لفظ ہی قافیہ کی ضرورت سے مہند ہو گیا۔ پس جمع کی حالت میں سیارے کہنے میں کوئی عذر مانع نہ رہا۔ مہند ہونے کی وجہ سے ستارے کہنا اور بھی لازم ٹھہرا۔ مگر بُرا ہو ضرورتِ قافیہ کا کہ بزرگ قوم بھی سیارہ اور بزرگانِ قوم بھی سیارہ۔ وحدت و جمع کی تمیز ہی اڑا دی گئی۔

اسی طرح اور بھی کئی جگہ ندرتِ الفاظ کے سقم پائے جاتے ہیں۔ پاکبازی

کی تقلید میں خاک بازی کچھ دیا ہے۔ پیکر خوب تر کو خوب تر پیکر کہا ہے۔
صفحہ ۲۶۰۔ خوب تر پیکر کی اس کو جستجو رہتی نہ ہو

حالانکہ یہ امر مسئلہ ہے کہ فارسی ترکیبوں میں صفت ہمیشہ موصوف کے بعد آیا
کرتی ہے۔ بے بہا کی جگہ کم بہا، ایک جگہ کم نور تر لکھا ہے۔
صفحہ ۲۶۲۔ وہ شعلہ روشن تر، ظلمت گریزاں جس سے تھی

گھٹ کر ہوا مثل شرر تارے سے بھی کم نور تر
بے نور ہوتا ہے، پر نور ہوتا ہے۔ اول تو کم نور ہی غیر مروج ہے۔ پھر کم نور تر کا
کیا کہنا۔ اگر اس کے نتیجے میں کوئی کم نور تر، کم مشہور تر، کم باریک تر، کم سیاہ تر، کم
قصور تر وغیرہ لکھا چلا جائے تو اسے کیا کہا جائے گا۔

اس تفصیل سے ہمیں یہ دکھانا مقصود تھا کہ الفاظ اور ترکیبوں کے لحاظ سے ہمارے
قابل مصنف نے کتنی ٹھوکریں کھائی ہیں اور کتنے بے اصولیے پن سے کام لیا ہے۔ ہر
صاحبِ ذوق اندازہ کر سکتا ہے کہ ان نئی نئی ترکیبوں کی تراش و تراش میں قبولِ عام کا
حصہ کتنا ہے اور ناقبولِ خلق ہونے کا کتنا۔ اتنی خامیوں اور اس قدر لغزشوں کے ہوتے
ہوئے استناد کا درجہ کس طرح مل سکتا ہے۔

خرابی بندش

خرابی بندش کے عنوان پر کچھ لکھنے سے پیش تر ہم یہ گزارش کرنا چاہتے ہیں کہ اس مضمون کا کثیر حصہ ذوقِ سلیم اور وجدانِ صمیم سے علاوہ رکھتا ہے۔ اس لیے عام ناظرین اگر اس میں سے بعض باتوں کو نہ سمجھ سکیں تو اس کے لیے ہمیں معذور سمجھا جائے۔ بعض نکات ایسے بھی آئیں گے جو اپنی لطافت کی وجہ سے الفاظ میں بیان ہی نہیں ہو سکتے۔ صرف منتہی اور پختہ مشق ہی ان کے تحسن و قبیح کا وزن کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک مصرعہ پیش کرتے ہیں

اک خطا وارہ سیدہ کار و گنہگار ہوں میں

مشاق اور پختہ مذاق فوراً کہیں گے کہ واوِ عاطفہ اڑا دی جائے اور یوں کہا جائے

اک خطا وارہ سیدہ کار و گنہگار ہوں میں

مگر پستی مذاق پہلے مصرعہ کی نیکی اور دوسرے کی پختگی کا کچھ اندازہ نہ کر سکے گی اور نہ الفاظ ایسی باتوں کے سمجھانے کے لیے کچھ مساعدت کر سکتے ہیں۔ یہ گونگے کا گڑھا ہے جسے کھانے والے دل ہی دل میں مزے لیتے ہیں مگر اس کی حلاوت کا اظہار نہیں کر سکتے۔ پھر بھی ہم کوشش

کریں گے کہ ہر ایک بات کو اتنی وضاحت سے بیان کر دیا جائے جس سے مبتدی اصحاب بھی ہمارے مدعا کو کھلی یا جزوی طور پر سمجھ سکیں۔

شعر کی بندش خراب اور ناقص ہو تو یہ عیب مصنف کی کم مشقی اور کوتاہی پر دال ہوتا ہے شعر کی خوبی مٹ کر رہ جاتی ہے، مضمون الجھا ہوا سا معلوم ہوتا ہے۔ کہیں تعقید لفظی پیدا ہو جاتی ہے۔ کہیں تعقید معنوی۔ خشو وزواں بھی شعر کی بندش پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ تخفیف الفاظ سے بھی مضمون کی روانی و سلاست دب کر رہ جاتی ہے۔ وہ الفاظ بھی جو اپنے موضوع کے لیے بے ضرورت استواء کیے گئے ہیں، اسی مد میں آجاتے ہیں۔ الفاظ کی بے جا تقدیم و تاخیر مصنف پر انگشت نما ہوتی ہے۔ سب سے بڑا نقص یہ پیدا ہوتا ہے کہ شعر ضعف بیان کی دست درازیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہم ان مختلف باتوں کو الگ الگ حسب تفصیل ذیل بیان کرنا چاہتے ہیں۔

- ۱۔ بے جا تقدیم و تاخیر ۲۔ بے جا تخفیف الفاظ، ۳۔ بے ضرورت الفاظ یا خشو وزواں،
- ۴۔ عدم تقابل، ۵۔ فرقت زدہ الفاظ، ۶۔ ضعف بیان۔

تقدیم و تاخیر

الفاظ کی تقدیم و تاخیر نظم کے لیے ناگزیر ہے مگر اس کی کوئی حد ہونی چاہیے۔ پختہ کاروں کا دستور العمل ہمیشہ یہی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اس سے پرہیز کریں۔ شاعر کا یہ بھی ایک کمال ہے کہ اس کے کلام میں بے جا تقدیم و تاخیر یا صل نہ ہو۔ فصحاء کے حال کا یہ وصف بہت امتیازی حیثیت رکھتا ہے کہ وہ بے جا تقدیم و تاخیر تو درکنار واجبی تقدیم و تاخیر سے بھی بچنا چاہتے ہیں اور اس احتیاط سے ان کا کلام روزانہ بول چال کے بہت قریب دکھائی دیتا ہے۔ حضرت نوحؑ ناروی کا ایک مصرعہ ملحوظ ہو۔

نوبت خانوں میں ہے نے بھی ہوٹل میں جائنڈ ہے مے بھی

ظاہر ہے کہ جائنڈ ہے کی جگہ ہے جائنڈ کہنے سے بھی وزن درست رہتا ہے یعنی ہوٹل میں ہے جائنڈ مے بھی۔ تقابل کے دلدادہ اصحاب بھی یہی کہیں گے کہ جب پہلے میں کے بعد ہے آیا ہے تو دوبارہ بھی میں کے بعد ہے آنا چاہیے۔ مگر بہر حال اسے بے جا تقدیم و تاخیر کہا جائے گا۔ کیونکہ جب جائنڈ ہے کہنے سے وزن پورا آتا ہے۔ تو ہے جائنڈ کیوں کہا جائے۔ اب اس

کے مقابلے میں علامہ اقبال کے مصرعہ ہائے ذیل ملحوظ ہوں اور ان کے مقابل میں جو ترمیم شدہ مصرعے لکھے ہیں، ان کو پڑھ کر سمجھنا کہ فرمایا جائے کہ اصل مصرعوں کی کچھ تقدیم و تاخیر نہایت آسانی سے رفع ہو سکتی تھی مگر اس کی کوئی پروا نہیں کی گئی

صفحہ ۱۰۸

تمنا دردِ دل کی ہو تو کر خدمتِ فقیروں کی

تمنا دردِ دل کی ہو تو خدمتِ کر فقیروں کی

کہ جس کے نقشِ پاس سے بھول ہوں پیدا بیا باں میں

صفحہ ۲۴۳

کہ جس کے نقشِ پاس سے بھول پیا ہوں بیا باں میں

خدا کا آخری پیغام ہے تو جاوداں تو ہے!

صفحہ ۳۰۶

خدا کا آخری پیغام تو ہے جاوداں تو ہے

تیسرے مصرعہ میں تقدیم و تاخیر کے رفع کرنے سے تقابل کا لطف پیدا ہو سکتا تھا جسے ہم نے واضح کر دیا ہے مگر مصنف نے اسے بھی نظر انداز کر دیا۔

اسی سلسلے میں یہ گزارش بھی واجب تر ہے کہ فصحاءے حال فعل کی تقدیم و تاخیر کو بہت

مکروہ خیال کرتے ہیں۔ مگر کلامِ اقبال میں اس کی بہت مثالیں پائی جاتی ہیں جنہیں پڑھ کر بے اختیار ہنسی آتی ہے۔ بعض جگہ تو یہ تقدیم و تاخیر ایسی خراب ہے کہ اجزائے فعل کو اکٹھا کر انہیں دور دور پھینک دیا ہے اور بیچ میں سب سے سنگند کی کھڑکی کر دی ہے۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

پاک اس اُجڑے گلستاں کی نہ ہو کیونکر زمیں

صفحہ ۱۵۵

گرہ کھولی ہنرنے اس کے گویا کا رہ عالم سے

صفحہ ۱۱۶

پھر نہ کر سکتی حجاب اپنا اگر پیدا ہوا

صفحہ ۲۶۰

ان تینوں مصرعوں میں تقدیم و تاخیر کچھ ایسی بے ڈھب واقع ہوئی ہے کہ پڑھنے

والے کو میر تقی میر کا یہ مقطع جس کا مصرعہ ثانی تعقیدِ لفظی کی ایک نمایاں مثال یاد

آجاتا ہے ۵

صبح گزری شام ہونے آئی میر
تو نہ یاں جیتا بہت دن کم رہا
تیسرے مصرعہ میں کچھ تقدیم و تاخیر آسانی سے رفع ہو سکتی ہے اسے یوں کہا
جاسکتا ہے ۵

پھر حجاب اپنا اگر پیدا نہ کر سکتی ہوا
اصل مصرعہ کو دیکھیے، اگر سکتی کہاں ہے اور پیدا کہاں ہے، 'اپنا' پر بھی اعتراض
ہے۔ بلبلا پانی کا ہوتا ہے نہ کہ ہوا کا۔ پھر ہوانے اسے اپنا حجاب کیوں قرار دیا۔
سند کی ضرورت ہو تو یہ مصرعہ کافی ہے ط
آدمی بلبلا ہے پانی کا
صفحہ ۱۶۱ پر یہ شعر لکھا ہے ۵

خاک بازی وسعت دنیا کا ہے منظر اسے
داستاں ناکامی انسان کی ہے ازبر اسے
اس نظم میں ہر ایک شعر قافیہ اور ردیف کے لحاظ سے جدا گانہ ہے اس لیے ہے منظر
کی جگہ منظر ہے اور ہے ازبر کی جگہ ازبر ہے لکھا جاسکتا تھا ۵
خاک بازی وسعت دنیا کا منظر ہے اسے
داستاں ناکامی انسان کی ازبر ہے اسے

اس طرح کہنے سے حروف اضافت بھی اپنے مضاف سے فرقت زدہ ہونے سے
بچ جاتے۔ اب فعلوں کی تقدیم و تاخیر اور پھر ان پر عمل جراحی ملحوظ ہو
صفحہ ۲۷۶ ۱۔ دو دو کے لگا کہنے کہ اسے صاحبِ اعجاز
صفحہ ۲۲ ۲۔ گئے چھوڑ اچھی و فساتم نے کی

صفحہ ۱۶۰ - ۳ - آسماں بادل کا پینے غرقہ دیرینہ ہے
صفحہ ۲۸۰ - ۴ - ڈالی گئی جو فصل خزاں میں شجر سے ٹوٹ

پہلے مصرعہ میں 'کہنے لگا' کو 'لگا کہنے' اور دوسرے میں 'چھوڑ گئے' کو 'گئے چھوڑ' لکھ
دیا۔ تیسرے مصرعہ میں 'پینے' اور 'ہے' کے درمیان غرقہ دیرینہ حائل ہو گیا۔ چوتھے میں
ٹوٹ گئی کو گئی ٹوٹ کہا اور یہ دونوں ٹکڑے بھی کالے کوسوں پھینک دیے۔
اسی طرح اور بھی کئی جگہ یہ سقم پایا جاتا ہے۔ صرف ایک اور مثال لکھ کر تقدیم و تاخیر
کی بحث کو ختم کرتے ہیں ط

صفحہ ۲۹ - ۵ - بدلے یکرنگی کے یہ نا آشنائی ہے غضب

یہاں آشنائی کے عوض کہا جاسکتا تھا اور مصرعہ کی شان بھی دو بالا ہو سکتی تھی۔ یعنی

آشنائی کے عوض نا آشنائی ہے غضب

مگر آشنائی کی جگہ یکرنگی لکھ کر یہ شان بھی مٹا ڈالی اور "یکرنگی کے بدلے" لکھنا
تھا اسے "بدلے یکرنگی کے" لکھ دیا۔ جس میں بدلے کی ی بھی دب کر رہ گئی۔

بے جا تخفیف الفاظ

فصاحے حال فارسی کیلئے کو تخفیف کرنا روا نہیں رکھتے۔ اور اگر ایسے الفاظ کو اردو کے ڈھنگ پر مناد بے بنایا جائے، تو اس حالت میں بھی تخفیف مکروہ خیال کی جاتی ہے۔ اس قسم کی تخفیف شعر کی بندش کو فی الواقع سست کر دیتی ہے۔ مگر بانگ درا میں بیسیوں جگہ اس قسم کا سقم پایا جاتا ہے جسے ذوقِ سلیم گوارا نہیں کر سکتا۔ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ہم رہو! میں ترس گیا لطفِ خرام کے لیے	صفحہ ۱۳۱ء
جامِ شراب کوہ کے خمِ کدے سے اڑاتی ہے	صفحہ ۲۲۵ء
اشک کے قافلے کو بانگِ درا آٹھتی ہے	صفحہ ۱۳۲ء

پہلے مصرعہ میں فارسی لفظ کو مناد بے بنایا گیا ہے۔ اس کی تخفیف کتنی بدنامعلوم ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعہ میں خمِ کدے کی تخفیف بہت بُری واقع ہوئی ہے۔ سلسلہ مضمون یہ تھا کہ ندی گیت گاتی ہوئی پہاڑ سے آ رہی ہے۔ یہ اس کی دخترِ خوش خرام ہے۔ سبزہ مرغزار

سے عشق بازیاں کرتی ہے۔ پہلا شعر یہ تھا۔

پھر تلبے وادیوں میں کیا دخترِ خوش خرام ابرہ
صفحہ ۲۳۵

کرتی ہے عشق بازیاں سبزہ مرغزار سے
پس خم کدے کی تخفیف اگر اس طرح رفع کر لی جاتی تو بندش مضمون میں کوئی فرق
نہیں پڑ سکتا تھا۔

کوہ کے خم کدے سے یہ ساغرے اڑاتی ہے
تیسرے مصرعہ میں قافلے کسی ترکیب فارسی میں شامل نہیں ہے اس لیے اس کی
تخفیف بھی بد نما ہے۔

”طعن اغیار ہے، رسوائی ہے، ناداری ہے“
صفحہ ۱۸۲

”زندانی ہے اور نام کو آزاد ہے شمشاد“
صفحہ ۲۴۱

”نادانی ہے یہ گردِ زمین طوفِ مہر کا“
”

”اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی“
صفحہ ۵۰

چاروں مصرعوں میں رسوائی، نادانی، زندانی اور مولوی کی یہ دب کردہ گئی ہے۔ فارسی
الفاظ میں یہ تخفیف فصحاء کے نزدیک قطعاً معیوب ہے۔

بے ضرورت الفاظ اور مشہور زوائد

صفحہ ۷۱ء ہے بکاشیوہ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
 قصہ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم
 شروع میں ہے بجا کہنے سے مصرعہ دولت ہو گیا ہے۔ یہ عجز طبیعت کے سوا اور کچھ
 نہیں۔ ذوقِ سلیم اس خرابی کو فوراً سمجھ لے گا۔ یوں کہنا چاہیے:
 گو ترے حکم کی نیکی میں مشہور ہیں ہم
 قصہ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم
 غافل ہے تجھ سے حیرتِ علم آفریدہ دیکھ
 جو یا نہیں تری نگہِ نار سیدہ دیکھ
 دونوں مصرعوں میں ردیف بیکار ہے اور محض براے بیت آئی ہے۔
 صفحہ ۱۰۰ء گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ
 ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ

آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ
دم دے نہ جائے پستی ناپائدار دیکھ

مطلعِ اول میں ردیف کی بندش چست و درست ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعہ ثانی
میں بھی چونکہ تنبیہ کے لیے آئی ہے اس لیے بامعنی ہے۔ مگر مصرعہ اول میں بے ضرورت ہے،
شرار تک مطلب ختم ہو جاتا ہے اس لیے اس مصرعہ کی ردیف بیکار ہے۔

صفحہ ۲۱۹ نبضِ مریض پنجہ عیسیٰ میں چاہیے

نبض دیکھنے کے لیے کسی پہلوانی ہنر یا پنجہ زنی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ نہ پانچوں انگلیاں
اس کام کے لیے استعمال کی جاتی ہیں۔ اس لیے کفِ عیسیٰ کی جگہ پنجہ عیسیٰ درست نہیں ہے۔ پنجہ
کسی زور آزمائی یا جابرانہ کام کے لیے مستعمل ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ یہاں دستِ عیسیٰ کفِ
عیسیٰ، یدِ عیسیٰ کہنے سے وزن پورا نہ ہوتا تھا۔ اس لیے پنجہ عیسیٰ کہہ دیا اور پنجہ کے محل
استعمال کی کچھ پروا نہ کی۔

عدم تقابل

عدم تقابل کی مثالیں ملاحظہ فرمائی جائیں :

صفحہ ۳۳۵ حسن تیرا جب ہوا بامِ فلک سے جلوہ گرہ

آنکھ سے اڑتا ہے یکدم خواب کی فتنے کا اثر

تقابل مضمون کے لحاظ سے یا تو مصرعہ اول میں ہوتا ہے، آنا چاہیے۔ یا مصرعہ ثانی میں اڑ

گیا کہنا چاہیے تاکہ ربطِ کلام قائم رہے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے :

حسن تیرا جب ہوا بامِ فلک سے جلوہ گرہ

اڑ گیا آنکھوں سے یکدم خواب کی فتنے کا اثر

تھی فرشتوں کو بھی حیرت کہ یہ آواز ہے کیا :

صفحہ ۲۲۱

عرش والوں پہ بھی کھلتا نہیں یہ راز ہے کیا :

مصرعہ ثانی میں ”تھی“ کے مقابل ”کھلتا نہیں“ کہنے سے تقابل کی ساری شان مٹی میں مل گئی۔

حالانکہ مضمون تقابل کی پوری شان قائم رکھنے کا تقاضا کر رہا ہے۔ یوں کہنا چاہیے :

تھی فرشتوں کو بھی حیرت کہ یہ آواز ہے کیا :
عرش والوں کو بھٹس تھا کہ یہ راز ہے کیا :

صفحہ ۲۰۸

شامِ غم لیکن خبر دیتی ہے صبحِ عید کی
ظلمتِ شب میں نظر آئی کرنِ اُمید کی

یہاں بھی مصرعہ ثانی میں تقابل کے لیے نظر آئی کی جگہ نظر آتی ہے کہنا چاہیے یعنی شامِ غم صبحِ عید کی خبر دیتی ہے اور ظلمتِ شب میں اُمید کی کرن نظر آتی ہے ۔

فرقت زدہ الفاظ

فرقت زدہ الفاظ کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں ۔

صفحہ ۲۰۶ ۵ آج ہیں خاموش وہ دشت جنوں پر وہ جہاں

رقص میں لیسلا رہی، لیلیا کے دیوانے ہے

مصرعہ اول کے آخر میں ”جہاں“ مصرعہ ثانی کا حق ہے۔ یہ حق اسے ملنا چاہیے۔

صفحہ ۱۵۶ ۵ یہ چین وہ ہے کہ تھا جس کے لیے سامانِ ناز

لالہ صحران جیسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

یہ شعر بغداد کی تعریف میں ہے۔ اس کی بندش نہایت ناقص ہے۔ ”صلہ“ در ”صلہ“ لکھنے

سے تعقید معنوی اور لالہ صحران کو مصرعہ ثانی میں پھینک دینے سے تعقید لفظی پیدا ہو گئی۔ ”تھا“

تو مصرعہ اول میں ہے اور ”لالہ صحران“ جو اس کے بالکل قریب کہنا چاہیے۔ مصرعہ ثانی میں اپنی

صحرائی شان دکھار رہا ہے۔ صحرائی شان کا مطلب یہ کہ اگر اسے مصرعہ ثانی سے مجبور ہونے پر

مجبور کیا گیا تھا تو مصرعہ ثانی میں اس کے حسبِ حال کوئی انجن ہی مہیا کی جاتی۔ مگر افسوس

وہ مصرعہ ثانی میں بھی بدستور فرقت زدہ ہے۔ اور باقی مصرعہ محض اس کی تفسیر میں پورا کر دیا گیا ہے۔ اگر اس طرح کہا جاتا تو یہ شکایت رفع ہو سکتی تھی۔

یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لیے سامانِ ناز
رنگ و بوے لالہ صحرائے تہذیبِ حجاز

اب مصرعہ ثانی میں لالہ صحرائے فرقت زدہ ہے مگر اس کی دل بستگی کے لیے ایک انجمن موجود ہے، اور وہ اپنے رنگ و بو سے کھیل رہا ہے۔ تہذیبِ حجاز کو مضاف الیہ بنانے سے ”صلہ“ در ”صلہ“ لکھنے کی ضرورت بھی جاتی رہی۔ مگر باوجود ان خوبیوں کے یہ مصرعہ ثانی اب بھی ہماری نگاہوں میں نہیں ہے۔ کیونکہ فارسیت کی زیادتی سے شعر میں صفت جامع اللسانین پیدا ہو گئی ہے۔ اگرچہ مصنف کی روش شاعری کے لحاظ سے یہ کوئی معیوب بات نہیں ہے، مگر ہم زبان کے لحاظ سے اسے بھی تبدیل کر دینے کے خواہاں ہیں اور اس طرح لکھے دیتے ہیں۔

اس گلستاں کو رہا اُس لالہ صحرائے ناز

جس کو عرفِ عام میں کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

اب لالہ صحرائے فرقت زدہ نہیں۔ مثاقِ طبیعتیں اصل شعر اور اس شعر میں محاکمہ کر سکتی ہیں۔ اور انھیں اندازہ ہو سکتا ہے کہ اصل شعر کی بندش کس درجہ عریض تھی۔

بندش کے چند مختلف پہلو اور بھی ہیں جن کی مثالیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں۔

صفحہ ۳۱۰۔ یقین حکم عمل پیہم، محبت فاسقِ عالم

بہاؤِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

مصرعہ اول میں محض لفظ جمع کر دیے گئے ہیں۔ نہ ان میں کوئی تناسب ہے نہ کوئی موسیقی

ہے اور فاتحِ عالم صرف وزن پورا کرنے کے لیے کہا گیا ہے۔

صفحہ ۲۹۳۔

جاوداں پیہم رواں ہر دم جواں ہے زندگی

یہاں بھی محض لفظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کی بندش میں کوئی لچک بھی! جو دل نواز کہی جاسکے، موجود نہیں ہے۔

صفحہ ۶۷۔ پرونا ایک ہی تسبیح میں ان بکھرے دانوں کو جو مشکل ہے، تو اس مشکل کو آساں کر کے چھوڑ دینا

ایسی بھڑی اور بھونڈی بندش بہت تعجب خیز ہے۔ سارے مصرعہ اول کو گھسیٹ کر ”مشکل ہے“ کے ساتھ باندھ دیا ہے حالانکہ مصرعہ اول اتنا ضعیف ہے کہ وہ اس زہمت بے جا کو برداشت کرنے کے ناقابل ہے۔

صفحہ ۵۰۔ اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی

تیزی نہیں منظور طبیعت کی دکھانی
شہر تھا بہت آپ کی صوفی غمش کا
کرتے تھے ادب ان کا اعلیٰ وادانی

لبریز مئے زہد سے تھی دل کی صراحی
تھی تہہ میں کہیں دردِ خیال ہمہ دانی

آخری مصرعہ میں ”کہیں“ کی جگہ ”مگر“ آنا چاہیے یعنی مولوی صاحب صوفیانہ مذاق رکھتے تھے۔ پر ہیزگار بھی تھے مگر ہمہ دانی کا غرور بھی تھا۔ علاوہ ازیں آخری مصرعہ میں تھی کی جگہ تھا کہنا چاہیے کیونکہ دردِ مذکور ہے۔ اس کی سند ملحوظ ہو۔ خواجہ آتش

کہتے ہیں عطر جس کو یہ مردم گلاب کا

اے ترک درد ہے تیری جھوٹی شراب کا

اس کا اردو ترجمہ میل بھی مذکور ہے۔ خیال ہمہ دانی کی جگہ غرور ہمہ دانی کہنا چاہیے

تاکہ مطلب بہت عام فہم ہو جائے۔ پس یہ شعر اس طرح کہنا چاہیے

لبریز مئے زہد سے تھی دل کی صراحی
تھا تہہ میں مگر دردِ غرور ہمہ دانی

اس قدر قوموں کی بربادی سے ہے جو گرجاں
دیکھتا ہے اعتنائی سے ہے یہ منظر جہاں

نثر یہ ہوئی۔ جہاں قوموں کی بربادی سے اس قدر جو گرجاں یہ منظر ہے اعتنائی
سے دیکھتا ہے۔ پس ایک 'جہاں' اس شعر میں زائد ہے جسے منسوخ کرنا چاہیے پہلے جہاں کو
قافیہ قرار دے کر یہ عیب رفع ہو سکتا تھا۔ "دیکھتا" اور "ہے" کا فاصلہ بھی انگشت نمائی
کر رہا ہے۔

حوصلے وہ نہ رہے، ہم نہ رہے، دل نہ رہا
گھر یہ اُجڑا ہے کہ تو رونق محفل نہ رہا

مصرعہ ثانی پیا سارہ گیا۔ تو کے بعد بھی آنا چاہیے۔ کیونکہ مقتضائے مقام یہ ہے کہ
گھر اس قدر اُجڑ گیا ہے کہ تو بھی رونق محفل نہیں رہا۔ جب تک اس طرح نہ کہا جائے گھر
کے اُجڑنے کی کیفیت کمزور رہے گی۔ اگر یہ بھی نہ آسکتا ہو تو گھر کے اُجڑنے کا مضمون
ترک کر دینا چاہیے اور یوں کہنا چاہیے

حوصلے وہ نہ رہے، ہم نہ رہے، دل نہ رہا
اس پر طرہ یہ کہ تو رونق محفل نہ رہا

ظاہر ہے کہ اب مضمون زیادہ زور دیا ہو گیا ہے۔

جھاڑیاں جن کے قفس میں قید ہے آہ خزاں
بہر کر دے گی انھیں باد بہارِ جسا وداں

مصرعہ اول کی بندش فضول سی ہے اور اس کا مضمون بھی ناقص ہے۔ کیونکہ خزاں کو

آہیں بھرنے کی کیا پڑی ہے۔ آہیں بھرنے کی ضرورت ہے بہار کو۔ سرسبز یوں کو جنھیں
بربادی کا منہ دیکھنا پڑا۔

صفحہ ۱۸۵ء بادہ کش غیر ہن گشت میں لب جو بیٹھے
 سنتے ہیں جام بکف نغمہ کو کو بیٹھے
 دور ہنگامہ گلزار سے یک سو بیٹھے
 تیرے دیوانے بھی ہیں منتظر ہو بیٹھے

چاروں مصرعوں کی بندش خراب ہے۔ صرف چوتھے مصرعہ میں ردیف کی نشست
 اچھا ہے مگر یہ مصرعہ تیسرے مصرعہ سے دست و گریباں ہو رہا ہے۔ اس لیے دو بیٹھے "مل
 کر بھی وہ ناقص ہو گئی۔ ہر ایک شعر کی نثر بنا کر دیکھیے۔ ہر جگہ یہ سوچنا پڑتا ہے کہ بیٹھے ہیں کو
 کہاں استعمال کریں۔ ایسی ردیفیں کیوں رکھی جاتی ہیں جن کو نباہنے میں طبیعت عاجز رہ جائے۔

صفحہ ۲۰۸ء پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شراب خانہ سارے

دل کے ہنگامے مئے مغرب نے کر ڈالے نموش

خانہ ساز ہمیشہ تحقیق کے موقع پر بولتے ہیں۔ مثلاً یہ خانہ ساز قاعدہ قابل تسلیم نہیں ہے۔
 مگر یہاں عظمت و توقیر کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ خود نوشت کی طرح خود کشیدہ کہا جاسکتا تھا۔ یعنی
 پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شراب خود کشید

صفحہ ۱۵۱ء سفینہ برگ گل بنائے گا قافلہ موہ ناواں کا

صفحہ ۱۵۲ء میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں گا اپنے در ماندہ کاروں کو

پختہ کاروں کو معلوم ہے کہ بعض بحر میں ایسی ہیں جن میں مصرعہ صاف طور پر دو ٹکڑے ہو
 جاتا ہے۔ مثلاً بحر مضارع اخرب اور اس بحر مذکور میں جس کے دو مصرعے بطور مثال اوپر
 لکھے گئے ہیں۔ بندش کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ پہلے ٹکڑے کا مضمون اپنے خاتمہ کے لیے دوسرے
 ٹکڑے کا محتاج نہ ہو۔ اور اگر ایسا نہ ہو سکے تو پہلے ٹکڑے کو ختم کرنے والا لفظ دو نیم ہو کر
 نہ رہ جائے ورنہ بندش بہت کمزور اور بے لطف رہے گی۔ اوپر کے مصرعوں میں دیکھیے پہلے
 مصرعے میں لے گا کا پہلا نصف حصہ مصرعہ کے پہلے ٹکڑے میں منگھاتا ہوا رہ جاتا ہے اور باقی

کا دوسرے نصف حصے میں اپنے رفیق کو ڈھونڈ رہا ہے۔ دیکھیے :
سفینہ برگ گل بنائے / گا قافلہ مورِ ناتواں کا

یہی حال دوسرے مصرعہ کا ہے۔

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں / گا اپنے در ماندہ کارواں کو

اس قسم کی بندشیں کم مشقی اور عجزِ طبیعت و لپستی مذاق کے سوا اور کچھ نہیں۔
سے مضمون میں ہم نے لکھا تھا کہ خرابیِ بندش کی وجہ سے ہم اقبال کو باوجود کہنہ مشق ہونے
کے کہنہ مشق کہنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ اوپر کی تمام مثالوں پر غور فرما کر اہل ذوق اندازہ لگا
سکتے ہیں اور موازنہ کر سکتے ہیں کہ ہمارا دعویٰ کس قدر حق بجانب ہے۔ بانگِ درا کے بہت
سے حصے ایسے ہیں، جو پختہ کلامی کے لحاظ سے فی الواقع نظر ثانی کے محتاج ہیں۔ بندش
کی پختگی شاعر کا وصف ہے اور اس کی نوعیت شاعر کے کمال کی نوعیت ہوتی ہے۔ ہمیں
سخت حیرت ہے کہ گلشنِ اقبال میں جہاں بہت سی لاجواب بندشیں دکھائی دیتی ہیں وہاں
یہ خاراں کہاں سے آگیا۔

زبان

زبان کے لحاظ سے کلام اقبال بہت سی لغزشوں اور کوتاہیوں کا مجموعہ ہے۔ متروکات کو دیکھا جائے تو اسے آج سے سو سال پہلے کی زبان کہہ سکتے ہیں۔ سوزِ مرثیہ کو دیکھا جائے تو اس میں بھی اکثر جگہ اختلافِ زبان دکھائی دے گا۔ باقی رہی فارسیّت۔ اس کی کچھ نہ پوچھو۔ غالبِ مرحوم کے کلام میں بھی یہ عنصر اتنا نہیں ہے جتنا کلام اقبال میں پایا جاتا ہے۔ ہم اس مضمون میں فارسیّت متروکات اور مرثیہ پر الگ الگ بحث کر کے اپنے دعوے کو ثابت کریں گے۔

فارسیّت

کلام اقبال میں اکثر جگہ ایسے شعر آتے ہیں جن میں اردو کا کوئی لفظ موجود نہیں۔ اور اگر ہے تو محض برے نام۔ یعنی ایک آدھ لفظ بھولا بھٹکا کہیں سے آگیا ہے اور اپنے غریب الدیار ساتھیوں کا منہ تک رہا ہے۔ مثالیں ذیل میں درج ہیں:

قصہ دار و رسن بازی طفلانہ دل صفحہ ۵۲

التجائے آرئی اسرخی افسانہ دل

ہے تہ دامن بادِ اختلاط انگیز صبح صفحہ ۱۶۶

شورشِ ناقوس آوازِ اذال سے ہم کنار

فیضِ ساقی شبنم آسا بظرفِ دل دریا طلب صفحہ ۱۳۰

آتشِ دائم ہوں، آتشِ زیرِ پار کھتا ہوں میں

غمِ زلے دلِ افسردہ دہقاس ہونا صفحہ ۱۱۵

رونقِ بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا

کوئی شخص اس زبان کو اردو زبان کہنے کے لیے تیار نہ ہوگا۔ ہم تو صاف یہ کہیں گے کہ مصنف نے اس قسم کے اشعار لکھ کر اردو زبان کا مضحکہ اڑایا ہے۔ چہ جائیکہ اسے زبان کی خدمت گزار کی کہا جائے۔ افسوس یہ ہے کہ بعض جگہ یہ فارسیّت بڑی آسانی سے کم ہو سکتی تھی مگر اس کی بھی پروا نہیں کی گئی۔ مثلاً

۱۔ سوئے خلوت گاہِ دل دامنِ کشِ انساں ہے تو صفحہ ۳

۲۔ مدامِ گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا صفحہ ۱۱۰

۳۔ شرابِ بخودی سے تافلک پر واز ہے میری صفحہ ۷۱

۴۔ کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں صفحہ ۱۲۹

دوسرے مصرعے میں مدام کی جگہ ہمیشہ لکھنے سے وزن میں کوئی کمی نہیں آتی۔ ج

ہمیشہ گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا

تیسرے مصرعے میں تافلک فارسیّت ہے۔ اس کی جگہ عرشِ تک یا چرخِ تک لکھ سکتے ہیں۔ ج

شرابِ بخودی سے عرشِ تک پر واز ہے میری

چوتھے مصرعے میں درونِ سینہ کو شعر سے خارج کرنا کچھ مشکل نہیں۔ ج

”کیا خیر تجھ کو کہ اس سینے میں کیا رکھتا ہوں میں“
 از حرفِ جارِ محض فارسی ہے۔ فصحاء اردو پس از مردن نہیں کہتے۔ پس مردن کہیں گے
 اور فصحاء حال پس مردن کی جگہ بھی پس مرگ کہیں گے کیونکہ مردن بھی خالص فارسیت
 ہے۔ یہی سقم بعد از مرگ اور بعد از فنا میں ہے۔ انھیں بعدِ مرگ اور بعدِ فنا کہیں گے مگر
 کلام اقبال میں یہ از اس کثرت سے آیا ہے کہ اسے مصنف کا تکیہ کلام کہنا چاہیے۔ کوئی نظم
 ایسی نہ ہوگی جس میں یہ حرفِ جارِ استعمال میں نہ آیا ہو۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیے:۔

صفحہ ۲۹۲۔ برتر از اندیشہٴ سود و زیاں ہے زندگی

” ۹۹۔ کہ ہے عزیز تر از جاں وہ جاں جاں مجھ کو

” ۱۲۰۔ پیشِ آمادہ تر از خونِ زینجا کر دیں

” ۱۹۴۔ پالس بھی تری پیچیدہ تر از زلفِ ایاز

” ۱۹۵۔ روشن تر از سحر ہے زمانے میں شامِ ہند

” ۵۲۔ یہ آپ کا حق تھا زہِ قربِ مکانی

ان تمام مثالوں میں ایسی ترکیبیں آئی ہیں جو صرف فارسی سے مخصوص ہیں۔ عطف و
 اضافت اردو نظم میں آتے ہیں مگر اس طرح تو کوئی نہیں کہتا کہ

صفحہ ۱۴۰۔ پیشِ آمادہ تر از خونِ زینجا کر دیں

اس سے بہتر تو یہ تھا کہ کر دیں کی جگہ بکنیم کہا جائے۔

پیشِ آمادہ تر از خونِ زینجا بکنیم

ایک زبان تو ہو جائے۔ اب یہ اردو ہی نہ فارسی۔ اگر کوئی مبتدی یہ مصرعہ پڑھے

کھلی سی پڑ گئی در محفلِ روحانیاں

تو سارا زمانہ ہنس دے گا۔ مگر علامہ موصوف اگر یہ کہیں کہ

صفحہ ۵۲۔ یہ آپ کا حق تھا زہِ قربِ مکانی

تو وہ وا اور سبحان اللہ کے دو نکتے بر سنے شروع ہو جاتے ہیں۔ داد دنیا اچھی بات ہے۔ ہم بھی اس مصرعہ کی داد دیتے اگر مصرعہ کا پہلا نصف حصہ اس طرح تبدیل کیا ہوتا ط
 ایں حق تو باشد زہرہ قرب مکانی

جو لوگ عطف و اضافت کے بغیر نظم لکھنے سے عاجز ہیں (یہ نکتہ حضرت شوق قدوائی سے پوچھنا چاہیے) انھیں چاہیے کہ بیچارگی اُردو پر اتنی مہربانی تو کریں کہ اسے دئی کی گلیوں سے نکال کر شیراز و شروان کے بازاروں میں گھسیٹتے نہ پھریں۔ یہ درست ہے کہ بندش کی مجبوری عطف و اضافت لانے پر مجبور کر دیتی ہیں مگر اسے 'ملح فی الطعام' سمجھنا چاہیے۔ ایسی ترکیبیں جو صرف فارسی زبان کے لیے وضع کی گئی ہیں، اُردو کے روزمرہ میں کس طرح آسکتی ہیں۔ دعاے طفک گقتارہ آزما کی مثال

”جس کے نعموں میں نہیں غیر از نواے قیصری“

صفحہ ۲۶۷ بام گردوں سے ویا صحن زمیں سے آئی

صفحہ ۱۹۷ اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دار حیلہ گر

صفحہ ۱۶۹ اے کہ نظم دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے

صفحہ ۲۸۹ اے ترمی چشم جہاں میں پردہ طوفاں آشکار

صفحہ ۳۰۹ حذر! اے چیرہ دستان سخت ہیں فطرت کی تعزیریں

ان مثالوں میں خط کشیدہ الفاظ فارسیت نہیں تو اور کیا ہیں۔ ”حذر! اے چیرہ

دستان“ کہاں کی زبان ہے۔ ”طفک گقتارہ آزما کی طرح“ کہیں گے یا ”طفک گقتارہ آزما

کی مثال“ کہیں گے۔ ”یا گی جگہ“ ویا“ کون بولتا ہے۔ ”اے آنکہ باقبال تو در عالم نیست“

اس کی تقلید میں یہ کہنا ط

صفحہ ۱۶۹ اے کہ نظم دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے

اُردو کو غریب کی مجبور و سمجھنے کے سوا اور کچھ نہیں۔

اب ہم فارسیت کے ضمن میں ایک دلچسپ اختلاف پیش کرنا چاہتے ہیں۔ مصنف نے ایک جگہ لزوم مالا یلزم کے طور پر یہ پابندی اختیار کی ہے کہ ایک مصرعہ اردو کا ہو اور دوسرا فارسی کا۔ وہ شعر یہ ہیں۔

ملک ہاتھوں سے گیا ملت کی آنکھیں کھل گئیں صفحہ ۳۰۱

حق ترا چشمے عطا کردست غافل درنگر

مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست

مورے پرے! حاجتے پیش سینما نے مہر

مگر صفحہ ۲۷۶ پر ایک نظم درج ہے جس کا مضمون یہ ہے کہ ہاتھ نے مجھ سے کہا کہ

ایک دن سعدی شیرازی بہشت میں مولانا حاتی سے مخاطب ہوئے اور فرمایا: سہ

اے آنکہ ز نور گھر نظم فلک تاب صفحہ ۲۷۶

دامن بہ چرخِ مہ و اختر زدہ باز!

کچھ کیفیت مسلم ہندی تو بیاں کر

در ماندہ منزل ہے کہ مصروفِ تگ و تازہ؟

سعدی کی ساری تقریر اگر فارسی میں ادا کی جاتی تو یہ ایک خوبی کی بات تھی۔ ایسا نہیں

کیا تو یہ گفتگو اردو میں بیان ہو سکتی تھی ہم سمجھ لیتے کہ اردو میں ترجمہ کر کے لکھ دی ہے،

مگر ایک شعر فارسی کا لکھ کر باقی گفتگو اردو کے دو میں شعروں میں ختم کی ہے۔ یہ کیسی مضحکہ خیز

بات ہے۔ سعدی پہلے تو فارسی میں تقریر شروع کرتا ہے۔ پھر اس کو اردو کا اہل زبان بٹھرا

کر اس کی تقریر کو آدھا تیر آدھا بیٹھنا دیا جاتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جہاں فارسیت

کی ضرورت تھی (اور موقع محل بھی یہی تھا کہ فارسی اشعار لکھے جائیں) وہاں پہلو تہی اختیار کی گئی

ہے۔ اور جہاں فارسیت کے بغیر کام چل سکتا ہے وہاں از، در، تا، اے کہ، اے چیرہ

دستاں، درون، سینہ، شبنم آسا، آئینہ ساں وغیرہ وغیرہ، خاص فارسی ترکیبوں کو فنا نہیں کر چکے آتے ہیں۔

روزمرہ

ہم اُن لوگوں میں سے نہیں ہیں جو صرف زبان ہی کو سرمایہ شاعری خیال کریں۔ نہ ایسے تخیل کو شاعری کی خدمت گزار سمجھتے ہیں، جسے فارسیّت کے سلیپے میں ڈھالا گیا ہو۔ ہم اس بات کے طرف دار ہیں کہ زبان اور تخیل قدم بہ قدم اور پہلو بہ پہلو خوش خرامی کرتے ہوئے دکھائی دیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم

صفحہ ۱۲۰ سے پیش آمادہ تر از خون ز لہجہ کردیں

اس مصرعہ پر معترض ہوتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ یہ کہاں کی زبان ہے۔ ہم اس دردناک تخیل کو کیا کریں جو خون ز لہجہ سے زیادہ پر سوز و غم ہے مگر زبان کا خون بھی اس کی گردن پر سوار ہے۔ وہ تخیل کسی کام کا نہیں جس کا لباس پھٹا پراٹا، میلا کچلا، فرسودہ اور پریشان ہو۔ کلام اقبال میں ایسی مثالیں جن پر اہل زبان خندہ زن ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے اکثریت سے ہیں۔ مثالیں ملحوظ ہوں

صفحہ ۲۸۱ سے تمنا آبرو کی ہو اگر گلزارِ ہستی میں

تو کانٹوں میں الجھ کر زندگی کرنے کی نوکر لے

زندگی بسر کرنا زبان ہے، زندگی کرنا کسے کہتے ہیں؟

نغمہ یاس کی دھیمی سی صدا اٹھتی ہے صفحہ ۱۳۲ء

اشک کے قافلے کو بانگِ درا اٹھتی ہے

بانگِ درا اشک کے قافلے کو اٹھتی ہے کیا شستہ زبان ہے

ناز ہائے اردو اقبال سے باید کشید

تھی تو موجود ازل سے ہی تری ذاتِ قدیم صفحہ ۱۷۷ء

ہی کا استعمال درست نہیں۔ ازل ہی سے کہنا چاہیے۔

یہ تصویریں ہیں تیری جن کو سمجھا ہے برا تو نے صفحہ ۶۸ء

پتھر کی مورتوں میں سمجھا ہے تو خدا ہے

ایک جگہ تو نے سمجھا ہے اور ایک جگہ تو سمجھا ہے کہا گیا۔ پہلا استعمال غلط اور متروک ہے۔ دوسرا

درست ہے۔

قومیں کچل گئی ہیں جس کی روا روی میں صفحہ ۱۹۱ء

چلنے والے نکل گئے ہیں جو ٹھہرے ذرا کچل گئے ہیں

بچھے اس قوم نے پالا ہے آغوشِ محبت میں

کچل ڈالا تھا جس نے پاؤں میں تاجِ سر دارا

پہلی دو مثالوں میں کچلنا کا محل استعمال غلط ہے۔ تیسری مثال میں درست ہے۔ قومیں

کچلی گئی ہیں۔ لوگ کچلے گئے ہیں کہنا چاہیے۔

ہزاروں موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا سے پار ہوگا صفحہ ۱۵۱ء

دریا کے پار ہوگا۔ کہنا چاہیے۔

بوند اک خون کی ہے تو لیکن غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں صفحہ ۲۸ء

ہیو کی بوند زبان ہے۔ خون کا قطرہ زبان ہے۔ خون کی بوند کمال باہر۔

صفحہ ۱۶۳ سے ۱۷۱

نخن کے نون کا اعلان ہونا چاہیے۔ ”نخن رونا“ کوئی نہیں کہتا۔ ”نخن رونا“ کہتے ہیں۔

صفحہ ۲۱۷ آتشکارہ میں مری آنکھوں پر اسرارہ حیات

”آنکھوں میں آنسکا رہا ہوں۔ پر کے لیے دل کہنا چاہیے۔ یعنی میرے دل پر آنسکا رہا ہوں۔“

صفحہ ۳۱۷ زندگی کی رہ میں چل، لیکن ذرا نیچے نیچ کے چل

صفحہ ۲۰۵ نیک جو راہ ہو اس رہ پہ چلانا مجھ کو

دونوں جگہ ”رہ کی جگہ“ راہ“ کہنا چاہیے۔ یہ اردو نہ فارسی یا فارسی نہ اردو بے کار ہے۔

رہ معنی راہ ترکیب کی حالت میں لکھ سکتے ہیں۔ انفرادی حالت میں لکھ رہا ہے۔

صفحہ ۱۷ کیوں بڑی بی مزاج کیسے ہیں

مزاج کیسے ہیں، یہ بازاری زبان ہے۔ مزاج کیسا ہے، کہنا چاہیے۔

صفحہ ۱۰۲ کچھ دکھانے دیکھنے کا تھا اتفاقاً طور پر

”دیکھنے دکھانے“ کہنا چاہیے۔ ”دکھانے دیکھنے“ درست نہیں۔

صفحہ ۱۵۶ خاک اس بستی کی ہو کیونکر نہ ہمدوش ارم

صرف کیوں کہنے سے کام چل سکتا ہے اس لیے کیونکر میں کرنا سکھاتا اور قابل ترک ہے۔ یوں

کہنا چاہیے ط

خاک اس ویرانے کی ہو کیوں نہ ہمدوش ارم

کیونکہ محل استعمال اس سے مختلف ہونا چاہیے۔ مثلاً طر

دھجیاں دامنِ صحرائی اڑائیں کیوں کر

صفحہ ۵۲ کہہ رہا ہے آسمان جادو و لبِ گفتار پر۔

کہ رہا ہے کا یہ استعمال پہلوے ذمہ لے ہے۔ لفظ جادو اس کے شروع میں آنا چاہیے۔ کرنا

مصدر کے افعال میں یہ احتیاط اویب کا پہلا فرض ہے۔
صفحہ ۳۱۶ ۷ بے دور وصال بحر ابھی تو دریا میں گہرا بھی گئی

۷۱۱۲ ۷ جینا وہ کیا جو ہو نفس غمیدہ پر مدار

شہرت کی زندگی کا بھر و سا بھی چھوڑ دے
صفحہ ۱۱۲ ۷ واعظ ثبوت لائے جوئے کے جواز میں

اقبال کو یہ ضد ہے کہ پینا بھی چھوڑ دے

”مینوں جگہ بھی“ کا استعمال غلط ہے۔ پہلے مصرعہ میں لب ساحل نے دریا کی موج کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ وصال بحر ابھی دور ہے تو دریا ہی میں گہرا گئی۔ اسے ”دریا میں گہرا بھی گئی“ کہنا خلاف زبان ہے۔ دوسری اور تیسری مثال میں بھی یہی سقم ہے۔ ”بھی کی جگہ“ ہی ”کہنا چاہیئے۔“

۷ شہرت کی زندگی کا بھر و سا ہی چھوڑ دے

۷ اقبال کو یہ ضد ہے کہ پینا ہی چھوڑ دے

بھی حرف شرکت ہے۔ اس لیے سوال پیدا ہوتا ہے کہ اور کیا چیز چھوڑی ہے جس کے ساتھ شہرت کی زندگی کا بھر و سا بھی چھوڑ دیا جائے۔

صفحہ ۱۱۲ ۷ دنیا جو چھوڑ دی ہے تو عقیدے بھی چھوڑ دے

اس مصرعہ میں ”بھی“ کا استعمال درست ہے۔

صفحہ ۲۲۰ ۷ کوکب قسمت امکاں ہے خلافت تیری

صفحہ ۲۱۷ ۷ قسمت عالم کا مسلم کوکب تابندہ ہے

۷ اردو کا ایک محاورہ ہے، قسمت کا ستارا۔ یہ خوش نصیبی کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔

امیر مینائی خشک سالی میں بارانِ رحمت کی دعا مانگتے ہیں اور فرماتے ہیں

لو نہ جو آئے وہ قسمت کا ستارا ہو جائے

فضحا عام طور پر فارسی مصطلحات کو اردو میں ترجمہ کرتے ہیں اور اردو کے دامن کو مالا مال بناتے ہیں مگر علامہ موصوف نے یہاں اردو کی ایک اصطلاح کو فارسی میں ترجمہ کر دیا ہے اور وہ ترجمہ بھی محض لفظی ترجمہ ہے۔ جیسے پانی پت کا ترجمہ آب عزت لکھ دیا جائے۔ اسی طرح قسمت کے ستارے کا ترجمہ کوکب قسمت لکھا ہے۔ اول تو فارسی میں قسمت تقسیم کے معنی میں مستقل ہے۔ نخت کے معنی میں نہیں لکھتے۔ دوسرے قسمت کو نخت قرار دے کر اسے خوش نختی کا مترادف قرار دیا۔ یہ غلط درغلط نخت اور کوکب یہ دونوں لفظ خوش نختی کے معنی میں آئیں تو خوش نختی کے لوازم بھی ان کے لیے درکار ہوں گے مثلاً

طاہرے از آشیان جاہ وجود آمد فرود

کوکبے بر اوج عز و ناز گردید آفتاب

کوکب کو مبارک ثابت کرنے کے لیے اوج عز و ناز بھی کہنا پڑا۔ اقبال کے مصرعہ ثانی میں کوکب کو، کوکب تابندہ کہنے سے اعتراض کی گنجائش نہیں رہی اور خوش نختی ثابت ہو گئی۔ مگر قسمت عالم میں قسمت کو تقدیر کے معنی میں لکھنا ہند ہے۔ اس لیے ترکیب فارسی یعنی قسمت عالم پر اعتراض قائم رہا۔ مگر مصرعہ اول میں دونوں اعتراض عائد ہوتے ہیں۔ کوکب قسمت وغیرہ اضافت کے ساتھ لکھنے میں تقسیم کے معنی پیدا ہوئے۔ پھر کوکب قسمت کو خوش نختی قرار دینا اور یہ کہنا کہ تیری خلافت دنیا کا کوکب قسمت ہے، دوسری غلطی ہے۔ یہ ترجمہ ”آب عزت“ کے سوا اور کچھ نہیں۔

سہ اقبال تیرے عشق نے سب بل دیے نکال

ملت سے آرزو تھی کہ سیدھا کرے کوئی

سیدھا کرنا زد و کوب کرنے کو کہتے ہیں۔ نیز یہ محاورہ عامیانه زبان کا ہے، غنیمت ہے کہ بانگ درا کی طباعت سے یہ مقطع خارج کر دیا گیا ہے۔

متروکات

بانگِ درا میں متروکاتِ زبان نہایت کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ایک دو لفظ ایسے ہوتے تو خاموشی اختیار کی جاتی۔ اور یہ سمجھ لیا جاتا کہ مصنف ان کے ترک کو جائز نہیں سمجھتا، مگر جب بیسیوں الفاظ ایسے موجود ہوں اور انھیں بار بار استعمال میں لایا گیا ہو تو اسے سو سال پہلے کی زبان کہنا کچھ مبالغہ نہیں ہے۔ مثالیں ملحوظ ہوں.....

۲۵۸	صفر	نے مجالِ شکوہ ہے نے طاقتِ گفتار ہے
۲۵۴	۱	پر تیری تصویرِ قاصد گریہ پیہم کی ہے
۹۰	۲	یعنی یہ لیلا یہاں بے پردہ والِ محل میں ہے
۸۸	۳	سچ کہہ دوں اسے برہمن گریہ تو برہمن مانے
۱۶۹	۴	جو میلے مستِ شرابِ عیش و عشرت ہی رہا
۱۶۹	۵	کلفتِ غم گریہ چہ اس کے روز و شب سے دور ہے
۱۶۹	۶	اس کے نظمِ دہر کا ادراک ہے حاصل تجھ

شاخ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات	صفحہ ۲۹۷
تیا بدنشاں پھر وہی محلِ گراں پیدا کرے	۲۹۸ " "
جس کے نغموں میں نہیں غیرانہ نوائے قیصری	۲۹۹ " "
رشتہ و پیوند یاں کے جان کا آزار ہیں	۳۰۰ " "
ان مثالوں میں خط کشیدہ الفاظ بالکل ترک شدہ ہیں اب نظم اور نثر میں انھیں کوئی نہیں	

لکھتا ہے

آئینہ سا شاہِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی	صفحہ ۱۷۰
آسماں کے طائروں کو نعمت سکھلاتی ہوئی	" "
زندگی قطرے کو سکھلاتی ہے اسرارِ حیات	۲۰۹ " "
ان مثالوں میں سکھلاتی، دکھلاتی، بتلاتی کا لام زائد ہے۔ جب بتاؤ کہنے سے کام چل جاتا ہے، تو بتلاؤ کیوں کہا جائے۔ ہوگا سے مطلب براری ہو جاتی ہے، تو ہووے گا، کیوں لکھا جائے۔	
بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں	صفحہ ۱۱
پہنادیا شفق نے سونے کا سارا زلیور	۱۹۰ " "
فسمائے حال پہنانا کی جگہ پنھانا ہانے مخلوط سے بولتے ہیں۔	

صفحہ ۶۷

مگر غنچوں کی صورت ہوں دلِ درد آشنا پیدا	
چمن میں مشتبہ خاک اپنی پریشاں کر کے چھوڑوں گا	
مگر بمعنی شاید متروک ہے، شاید کہنا چاہیے۔	
بعض جگہ یاں، واں کا استعمال ایسے بھدے طریقے سے کیا ہے کہ بے اختیار سنہسی آتی ہے مثلاً	
رشتہ و پیوند یاں کے جان کا آزار ہیں	صفحہ ۲۵

صفحہ ۱۸۰

واں کی گزراں سے بچائے خدا

یاں، واں کے ساتھ حروفِ اضافت کا پیوند کتنا بد نما معلوم ہوتا ہے۔

صفحہ ۲۲۶

رکھا مجھے حسن آوارہ مثلِ موجِ نیم

پھر آ رکھوں قدمِ مادر و پدر پہ جبیں

صفحہ ۹۸

یہاں رکھا اور رکھوں کو مشدد کہنا چاہیے۔ تخفیف سے اس محل پر متروک اور غیر فصیح ہے۔

صفحہ ۷۰

میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے

میری صورت کی جگہ میری طرح کہنا چاہیے۔ ”طرح“ کی جگہ ”صورت“ اب متروک ہے۔

صفحہ ۲۲۱

زندانی ہے اور نام کو آزلو ہے شمشاد

فارسی الفاظ میں یہ کی تخفیف متروک ہے۔ اس تخفیف سے سستی بندش کا سقم پیدا ہوتا ہے۔

صفحہ ۲۰۵

جگرِ خوں ہو تو پیشمِ دل میں ہوتی ہے نظرِ پیدا

خون کے نون کا اعلان ہونا چاہیے۔ ترکیبِ فارسی میں تخفیفِ نون سے لکھ سکتے ہیں۔ یا گردوں،

چھوڑ کے قافیہ میں تخفیفِ نون جائز ہو سکتی ہے مثلاً گردوں ہو کر، خوں ہو کر وغیرہ۔ ہم تو

وہاں بھی ترکیب کے بغیر تخفیفِ نون کو پسند نہ کریں گے۔ مگر پھر بھی ضرورتِ قافیہ کے لحاظ سے چنداں معیوب نہ ہوگا۔

صفحہ ۲۲

کہا میں نے پہچان کر میری جاں

مجھے چھوڑ کر آگے تم کہاں

یہاں جان کے نون کا اعلان ہونا چاہیے یا ترکیب کی حالت میں اخفائے نون سے لکھ سکتے

ہیں۔

صفحہ ۱۸۱

منزلِ دہر سے اونٹوں کے حدی خوان گئے

اپنی بغلوں میں دبائے ہوئے قرآن گئے

یہاں خوان بمعنی دسترخوان لانا چاہیے۔ خواندن کا فعل امر ایسے قوافی میں جن میں نون

کا اعلان ہوتا ہو، معیوب اور خلافِ زبان ہے۔
 متروکات کی بحث میں اگر یہ کہا جائے کہ وسعتِ زبان کو مدِ نظر رکھ کر ایک شخص مختار ہے
 کہ وہ متروکات کو تسلیم نہ کرے، اس کا جواب یہ ہے کہ فصحاءِ حال تو دریا، صحرا کے قافیے میں
 شعلہ، جلوہ کا قافیہ لازماً متروکات میں شمار کرنے لگے ہیں۔ اگر متروکات کی پروا نہ کی جاتی تو آنکھ
 کو نین، دوست کو سجن، آئی ہے کو آئیاں میں، بچائی میں کو بچائیاں ہیں، تیرے لب کو تجھ لب،
 کس کے پاس کو کس کنے، بھلا رہے، او اچھڑے وغیرہ سمجھی کو استعمال کرنا چاہیے تاکہ وسعتِ
 الفاظ کا غدر حق بجانب سمجھا جائے۔ پس متروکات، روزِ مرہ، اور فارسیت کے لحاظ سے ہم زبانِ
 اقبال کو ناقص خیال کرتے ہیں، جس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ مصنف کو اپنی بلند خیالیوں کے
 اظہار میں محبتِ زبان اور روزِ مرہ کی پروا نہیں ہے۔



زبان کی تحریر بیاں بیان کر چکنے کے بعد ہم بعض متفرق لغز نشیں گوارش کرنا چاہتے ہیں شروع
کی دو مثالیں خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں ۛ

فکرِ معاش، عشقِ بیاں، یادِ رفتگاں

اس مختصر سی عمر میں اب کیا کرے کوئی

یہ شعر علامہ موصوف کے نوادرِ افکار میں شامل ہے مگر بانگِ درا میں شائع نہیں کیا گیا۔

اس کی وجہ مرزا سودا کا یہ شعر پڑھ کر سمجھ میں آجائے گی ۛ

فکرِ معاش، عشقِ بیاں، یادِ رفتگاں

اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کرے۔

اسی قبیل سے ایک اور شعر بھی مصنف کی بلند خیالی کا نتیجہ ہے۔ اور خوب کہا گیا ہے ۛ

سنگِ اسود تھا مگر سنگِ فسان تیغِ عشق

زخمِ میرے کیا ہیں دروازے میں بیت اللہ کے

یہ شعر بھی بانگِ درا میں شائع نہیں ہوا۔ اس کا سبب معلوم کرنے کے لیے امیر مینائی کا یہ مطلع

جو مرآۃ الغیب میں موجود ہے ملاحظہ فرمایا جائے ۔
 دل مرا کشتہ ہے یارب کس شہادت گاہ کا
 ہر شکاف زخم دروازہ ہے بیت اللہ کا
 مگر ہمیں افسوس اس بات کا ہے کہ اس قدر حزم و احتیاط کے باوجود ابھی تک بانگِ ودا
 میں ایسی مثالیں موجود ہیں جو بالکل اسی قسم کی ہیں اور ہم علامہ موصوف سے مودبانہ یہ کہیں گے کہ
 انہیں بھی بانگِ ودا سے خارج کیا ہوتا۔ مثلاً
 صفحہ ۳۲۱ ۔ جو میں سر بہ سجدہ ہوا کبھی تو زمیں سے آنے لگی صدا
 ترا دل تو ہے صنم آشنا تجھے کیا طے گانہ ساز میں
 اس شعر کو پڑھ کر عراقی کا یہ مشہور شعر یاد آ جاتا ہے ۔
 بہ زمیں جو سجدہ کردم نہ زمین ندا بر آمد
 کہ مرا پلید کردی ازیں سجدہ ریائی
 عراقی نے مصرعہ ثانی میں ریاکاری کی جو توضیح فرمائی ہے اس سے بڑھ کر قوتِ بیانیہ کا اظہار
 ناممکن ہے۔ اس کے مقابلے میں حضرت اقبال کا مصرعہ ثانی بہت ہی معمولی اور نہایت پست ہے۔
 کسی استاد کے مضمون کو زورِ تخیل سے بلند کر دینا خوبی اور ہنرمندی کا عمل ہے۔ مگر اسے پہلے سے
 بھی پست بنا دینا اپنی پستی مذاق کو ثابت کرنا ہے۔ ان تینوں مثالوں میں سے کسی ایک کو بھی ہم
 توار نہیں کہہ سکتے۔ توار میں مضمون لڑ جاتا ہے۔ مگر یہاں تو حروف اور حرکات و سکنات بھی
 بجنسہ نظر آتے ہیں۔ علاوہ ان میں پہلی دو مثالوں کو بانگِ ودا کی اشاعت سے خارج کر کے ان
 کا خارج التوار دھونا تسلیم کر لیا گیا ہے۔

معنوی لغزشیں و مہملات

صفحہ ۲۰۳ گل بدامن ہے مری شب کے لہو سے میری صبح
ہے ترے امروزی سے نا آشنا سردا ترا

شمع شاعر سے کہہ رہی ہے کہ میری صبح میری شب کے لہو سے گل بدامن ہے۔ ہم پوچھتے ہیں کہ شب میں لہو کہاں سے آیا ہے اور اس تشبیہ میں وجہ شبہ کونسی ہے۔ لہو میں حرارت ہوتی ہے، سُرخ ہوتی ہے، رونا ہوتی ہے، شب میں تینوں چیزیں نابود ہیں۔ لہو کا ثبوت پیدا کرنے کے لیے سُرخ سب سے زیادہ معتبر ہے۔ شب میں تاریکی معتبر ہے۔ اگر شفق کی سُرخ کو شب کا لہو سمجھا جائے تو اس کا یہاں کوئی عمل ہی نہیں ہے کیونکہ صبح تو شمع کے لیے پیغام موت ہے پھر وہ گل بدامن کس طرح ہوئی۔ پس یہ تشبیہ ہر لحاظ سے ناقص ہے۔

صفحہ ۲۴۲

مجھائے خواب کے پانی نے انگر اس کی آنکھوں کے
نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیزہ منظر سے

انگیز بچھلنے کے لیے پانی کہاں سے تلاش کیا ہے۔ یہ تشبیہ بھی شب کے لہو سے مشابہت
تامہ رکھتی ہے۔ شاید اس خیالِ باطل سے کہ خواب میں آب کے حروف موجود ہیں۔ خواب کو ایک
پیشہ قرار دیا گیا۔ ورنہ خواب میں آب کا وجود خیال میں بھی نہیں آسکتا۔ اس میں وجہ شبہ قریب
تو در کنار بعید بھی نہیں ہے۔

صفہ ۳۰۰ ۷ حکمت مغرب سے ملت کی یہ کیفیت ہوئی

ٹکڑے ٹکڑے جس طرح سونے کو کر دیتا ہے گا

مضمون یہ تھا کہ حکمت مغرب نے ملت کو بارہ بارہ کر کے بے کار بنا دیا۔ مگر اس کی توضیح کے
لیے جو تشبیہ دی گئی ہے وہ قابلِ غور ہے۔ فرماتے ہیں کہ جس طرح قینچی سونے کو ٹکڑے ٹکڑے کر
دیتی ہے حالانکہ سونا ٹکڑے ٹکڑے ہو کر پھر بھی سونا ہی رہتا ہے، قلب ماہیت کے اثر سے بری
ہوتا ہے، بیکار نہیں ہو جاتا۔ علاوہ ازیں طلائی چیزیں بنانے کے لیے بھی سونے کو ضرور ٹکڑے
ٹکڑے کرنا پڑتا ہے۔ پس ہر لحاظ سے یہ تشبیہ ناقص ہے۔ اور اس سے اصل مضمون یعنی
ملت کا بے کار ہو جانا کسی طرح ثابت نہیں ہوتا۔

صفہ ۲۸۶ ۷

تنگ بخشی کو استغنا سے پیغامِ نجات دے

نذرہ منت کش شبنم، نگوں جام و سبو کرے

یہ شعر پھول کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے۔ نگوں جام و سبو کرے، اس ٹکڑے میں کلام ہے۔
پھول کا جام تو ہوتا ہے، سبو نہیں ہوتا۔ سبو کا غنچہ ہوتا ہے، پس پھول کو یہ کہنا کہ تو اپنے جام و
سبو نگوں کرے۔ بے معنی بات ہے جس کے پاس سبو ہے ہی نہیں۔ وہ اسے نگوں کہاں سے
کرے گا۔

صفہ ۱۵۸ ۷ اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر

فنا کی نیند میں زندگی کی مستی ہے

دعوے یہ ہے کہ مئے زندگی کی مستی فنا کی نیند ہے اور ثبوت یہ ہے کہ ولادت مہر سے لاکھوں ستارے اجل کا تسکار ہو جاتے ہیں گویا مئے زندگی کی مستی کو ولادت مہر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مگر دیکھنا یہ ہے کہ فنا کی نیند کس کو فنا کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی کی مستی فنا کی نیند بن کر خود زندگی ہی کو فنا کرتی ہے مگر مہر کی ولادت خود مہر کو فنا نہیں کرتی۔ بلکہ ستاروں کو موت کی نیند سلاتی ہے۔ اس لیے یہ تشبیہ اصل مضمون سے تطابق نہیں رکھتی۔ اسے محض لفظی نمائش کہنا

چاہیے۔ یہ پانچوں شعروں پر عرض کیے گئے ہیں تشبیہات کی خرابیوں کو ظاہر کر رہے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ اس میدان میں بھی ہم خامہ اقبال کو شکستہ پار دیکھ رہے ہیں۔ وہ تشبیہیں کس کام کی ہیں جو اصل مضمون کو واضح نہ کر سکیں اور جن میں وجہ شبہ کو بھی نظر انداز کر دیا جائے۔

صفحہ ۲۰۱ سے ایک ہوں مسلم حرم کی پاس بانی کے لیے

نیل کے ساحل سے لے کر تابہ حد کا شغری

یہ شعر جغرافیہ دانی کی مثال پیش کرتا ہے چونکہ قافیہ بے خبر، شمر وغیرہ تھا اس لیے یہاں کا شغری لکھ دیا۔ حالانکہ دریائے نیل کے ساحل سے کا شغری تک جو خط کھینچا جائے اس سے ہندوستان افغانستان اور بلوچستان کے مسلمان باہر رہ جاتے ہیں۔ سب سے زیادہ تعجب اس بات پر ہے کہ شعرا خود ہندوستانی ہیں اور ہندوستان کے مسلمانوں کو بھی اس مقدس اجتماع سے باہر رکھتا ہے۔

صفحہ ۲۴ سے ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل

ایک ٹکڑا تیرتا پھر تا ہے روئے آب نیل

پہلے مضمون میں ہم نے ایطائے حلی کی ایک مثال پیش کی تھی۔ اس شعر میں بھی وہی عیب موجود ہے جس طرح آب و گلاب کا قافیہ معیوب ہے، اسی طرح آب و غرقاب کا قافیہ بھی ناجائز ہے۔ کیونکہ غرقاب میں بھی گلاب کی طرح آب اصلی اور متحد المعانی ہے۔

جدائی میں رہتی ہوں میں بے قرار
پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار
نہ پروا ہماری تورا تم نے کی
گئے چھوڑ اچھی وفا تم نے کی

ایک جگہ یہ کہا گیا ہے کہ میں بے قرار رہتی ہوں، اشکوں کے ہار پروتی ہوں۔ اور اسی
نظم میں دوسری جگہ یہ کہا گیا کہ ہماری پروانہ کی۔ یہ عین اور ہم کا اختلاف شترگر بہ ہے۔
صفحہ ۱۰۲

کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیوں کر ہوا
اور اسیرِ حلقہٴ دام ہوا کیوں کر ہوا

مطلع میں ربط کلام پیدا کرنے کے لیے حرفِ عطف کی ضرورت پڑے اس سے زیادہ عجز
طبیعت اور کیا ہو گا۔ اس سے تو یہ بہتر ہو کہ "اور اسیر" کی جگہ "پاے بند" کہہ دیتے طر
پاے بند حلقہٴ دام ہوا کیوں کر ہوا

بندہٴ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے

خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیام کائنات

سرمایہ و محنت کے عنوان سے جو نظم لکھی گئی ہے، یہ اس کا پہلا شعر ہے۔ مصرعہ ثانی مہمل
گوئی کا بہترین نمونہ ہے۔ الفاظ کچھ ایسے بے ڈھب واقع ہوئے ہیں کہ یہ سمجھ میں نہیں آسکتا کہ
اس پیغام کو پیام کائنات سمجھیں یا خضر کا پیغام خیال کریں۔ نہ یہ سمجھ میں آسکتا ہے کہ کیا ہے کا
تعلق کس کے ساتھ ہے۔ اگر خضر کے پیغام سے تعلق ہے تو باقی یہ "پیام کائنات" بس اتنا ٹھکرا رہ
جاتا ہے جس سے خوش بیانی کی تمام کائنات ظاہر ہو رہی ہے۔ اگر کیا ہے کا تعلق پیام کائنات سے
ہے تو باقی رہا خضر کا پیغام۔ بس یہ پیغام ہے۔ اب کوئی بندہٴ خدا یہ بتائے کہ بندہٴ مزدور کو کیا
پیغام دیا جائے۔ ایک بات اور بھی ہے۔ کیا کو الگ کر دیں اور ہے کو الگ تو مفہوم یہ پیدا ہوتا
ہے کہ یہ پیغام خضر کا پیغام ہی نہیں بلکہ کائنات کا پیغام ہے۔ یہ مضمون عروج سے زوال کی طرف

آ رہا ہے۔ کائنات کے پیغام میں وہ زندگی بخش دوح کہاں جو خضر کے پیغام میں ہو سکتی ہے مگر کائنات کے پیغام کو عظمت دی گئی ہے اور خضر کے پیغام کو ٹھکرا دیا گیا ہے۔ غرض کہ ہر ایک پہلو سے معرکہ ہل ہے۔

بے ربطی کلام

صرف بے ربطی کلام پر کچھ لکھنا باقی رہ گیا ہے۔ وہ اب پیش کیا جاتا ہے۔ اسی ضمن میں کہیں کہیں معنوی خرابیاں بھی گزارش کی جائیں گی۔

صفحہ ۲۵۳ ہے شکست انجام غنچے کا سبوغلزار میں

سبزہ و گل بھی ہیں مجبورہ نمو گلزار میں

دونوں معرعوں میں کوئی ربط نہیں ہے۔ پہلے یہ کہا ہے کہ غنچے کا سبوغلزار کسی دن ٹوٹ کر رہے گا۔ پھر ارشاد ہوتا ہے کہ سبزہ و گل بھی نشوونما پانے پر مجبور ہیں۔ معرکہ اول صاف طور پر اس بات کا تقاضا کر رہا ہے کہ معرکہ ثانی میں بھی کسی درد انگیز انقلاب کا اظہار کیا جائے اور یوں کہا جائے

ہے شکست انجام غنچے کا سبوغلزار میں

اور خزاں ہے سبزہ و گل کی عدد گلزار میں

یہ تلاش متعل شمع جہاں افروز ہے

تیسرے: دراکِ انساں کو خرام آموذ ہے

صفحہ ۷۷

گھوڑوں کو طرزِ خورام سکھانے کے لیے کسی شمع کی ضرورت نہیں ہوتی اس لیے تلاشِ متفصل کو شمع جہاں
افروز کہنے کا کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ اور ”توہینِ ادراک“ لفظ ”آموز“ کی ظلمت میں ٹھوکر یں کھا کر رہ گیا۔

صفحہ ۷۵
مطمئن ہے تو پریشاں مثل بُورہتا ہوں میں
زخمی شمشیرِ ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں

یہ شعر گلِ رنگین کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے۔ مصرعہ ثانی میں تلوار کے جوہر دکھانے کا کوئی موقع
موجود نہ تھا۔ پھول سے باتیں ہو رہی ہیں اور پھول بھی رنگین پھول۔ اس سے پوچھا جاتا ہے کہ
تو مطمئن حالت میں ہے اور میں بُورہ کی طرح پریشان رہتا ہوں۔ جب ہم دونوں کی اصل ایک ہے تو
پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ میں ذوقِ جستجو کی تلوار کا زخمی ہوں، سبحان اللہ۔ اس تلوار نے مصرعہ ثانی کو
کاٹ کر رکھ دیا ہے۔ پریشانی ثابت کرنے کے لیے صرف ”گرم جستجو“ کہہ دینا کافی تھا کیونکہ حرارت
سے انتشار پیدا ہونا قدرتی امر ہے۔ پس درست بندش اس طرح ہو سکتی تھی طر
بات یہ کیا ہے کہ گرم جستجو رہتا ہوں میں

صفحہ ۱۶۱

رنگ و آبِ زندگی سے گلِ بدامن ہے زمیں
سینکڑوںِ خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں

آب و رنگ کو رنگ و آب کہا۔ خیر اسے جانے دیجیے۔ بے ربطی کلام یہ ہے کہ پہلے مصرعہ میں زمین
کا دامن پھولوں سے بھر کر ایک خوب صورت اور خوشگوار منظر دکھایا گیا ہے مگر دوسرے مصرعے میں
اسی مضمون کو ماتی جامہ پہنا دیا ہے اور مدفن و خوں گشتہ ایسے منحوس لفظ لا کر مصرعہِ اول
کی تمام خوب صورتی کو خاک میں ملا دیا ہے۔ کیا دامن کے لیے ایک مدفن کا قافیہ ہی رہ گیا تھا؟ گلشن
اور روشن وغیرہ قوافی کو استعمال کیا جاتا، تو یہ بے ربطی پیدا نہ ہوتی۔

صفحہ ۱۶۱
گو سکوں ممکن نہیں عالم میں اختر کے لیے

ناتجہ خوانی کو یہ ٹھہرا ہے دم بھر کے لیے

رنگ و آب زندگی سے گل بدامن ہے زمیں
 سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں
 لطم گورستان شاہی کا تیسرا بند اسی شعر پر ختم کیا ہے۔ اس بند میں ایک ستارے کا ذکر کیا گیا
 ہے جو آسمان سے انقلابوں کا تماشہ دیکھتا ہوا اپنی منزل کی طرف جا رہا ہے۔ یہ حالات بیان کر کے
 مصنف نے لکھا ہے کہ گورستان کے لیے ساکن رہنا ممکن نہیں ہے۔ وہ تو اس گورستان پر
 صرف فاتح خوانی کے لیے دم بھر ٹھہرا ہے۔ اتنا کہہ کر پھر یہ کہا ہے کہ
 رنگ و آب زندگی سے گل بدامن ہے زمیں
 سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں

اللہ اللہ اتنی بے ربطی کی مثال ڈھونڈے سے بھی نہ ملے گی۔ پہلے شعر کے شروع میں لفظ گواہ آیا
 ہے۔ وہ معلوم نہیں کس غرض کے لیے آیا ہے۔ چاروں مصرعوں میں اس گواہ کا تعلق کسی کے ساتھ بھی
 نہیں ہے۔ ہم دونوں اشعار کا مفہوم پھر دہرائے دیتے ہیں تاکہ قند مکرم کا لطف حاصل ہو۔ گورستان
 کا ساکن رہنا غیر ممکن ہے وہ تو دم بھر کے لیے فاتح خوانی کو یہاں ٹھہرا ہے۔ زمین زندگی کے آب و رنگ
 سے گل بدامن ہو رہی ہے اور وہ سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن بن گئی ہے۔ مطلب یہ کہ روٹی
 پکاؤ گی یا سنگا ہی سو رہوں!

صفحہ ۲۳۰ ۛ کشتی حق کا زمانہ میں سہارا تو ہے

عصر نورات ہے دھندلا سا ستارہ تو ہے

مسلم کو مخاطب کیا گیا ہے۔ مگر کہاں کشتی کہاں رات اور کہاں ستارہ۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ کشتی کے
 ساتھ لنگر بھی ضرور آئے۔ موج بھی ہو، اجاب بھی ہو، گرداب بھی ہو، ناخدا بھی ہونا چاہیے۔ مگر ایک
 لفظ کے جواز استعمال کو بھی ثابت کرنا پڑتا ہے۔ رات کا ذکر ہے، ستاروں کا ذکر ہے۔ ایسی تخیل
 میں کشتی کہاں سے آگئی۔ پورے زمین کی تو کبھی آسمان کی۔ ”دھندلا سا“ نے شعر کو اور کمزور کر دیا۔
 لفظ نور اور رات کا اتصال کچھ اچھا نہیں۔ عصر نور کی جگہ عصر جدید زیادہ فصیح ہے۔ کشتی حق کی جگہ

بھولے بھٹکے کہا جاسکتا تھا۔ ہر حال یہ شعر اس طرح لکھ سکتے تھے۔
 بھولے بھٹکے کا زمانے میں سہارا تو ہے
 رات ہے عصرِ جدید اس کا ستارہ تو ہے

صفحہ ۲۸ سے

دل میں ہو سوزِ محبت کا وہ چھوٹا سا شرر
 نور سے جس کے طے رازِ حقیقت کی خبر
 شرر کو چھوٹا سا شرر کہنے کی کیا ضرورت تھی۔ اس سے تو مضمون ہی دب گیا ہے۔ روشن تر
 لکھ سکتے تھے یا تھوڑی سی توجہ سے صرف روشن شرر باندھا جاسکتا تھا۔ دوسرا مصرعہ بھی شرر
 کو چھوٹا سا شرر کہنے کی ضرورت ثابت نہیں کرتا۔

صفحہ ۱۶۰ سے

آہ جو لانگاہِ عالم گیر یعنی وہ حصار
 دوش پر اپنے اٹھائے سینکڑوں صدیوں کا بار
 مصیبت کا بوجھ اغم کا بوجھ کہا کرتے ہیں۔ سینکڑوں صدیوں کا بوجھ مہمل بات ہے۔ آخر
 اس سے کونسا بوجھ مراد ہے جو قلعے نے اپنے دوش پر اٹھا رکھا ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات
 اور بھی ہے کہ جو لانگاہِ عالم گیر کی عمر سینکڑوں صدیاں کس طرح کہی جاسکتی ہے۔ عجیب طبیعت کی
 شان یہ ہے کہ ایک خاص لمبی بحر میں مضمون ختم نہیں ہو سکا۔ سلسلہ کلام کا ختم نہ ہونا اور بات
 تھی مگر یہاں تو جملہ پورا کرنے کی لوبت بھی نہیں آئی۔

صفحہ ۲۶۷ سے

تیرے مستوں میں کوئی جو یائے ہشیاری بھی ہے
 سونے والوں میں کسی کو ذوقِ بیداری بھی ہے
 شعاعِ آفتاب مصنف سے ہم کلام ہو رہی ہے اور کہتی ہے کہ تیرے مستوں میں کوئی

جو یائے ہشیاری بھی ہے۔ دنیا کے مست و غافل آدمیوں کو تیرے مستوں کہنا صرف وزن کو پورا کرنا ہے۔ نظم میں کوئی میخانہ قائم نہیں کیا گیا، نساقی ہونے کا دعویٰ بھی کہیں نہیں ہے، پھر کیا شعاع آفتاب ہی بہک گئی تھی کہ اس نے بادہ نوشوں کی جگہ تیرے مستوں کہہ دیا۔

صفحہ ۱۶۰ سے

کس قدر اشجار کی حیرت فزا ہے خامشی

بربط قدرت کی دھیمی سی نوا ہے خامشی

نوا کو دھیمی نوا کہنے سے حیرت فزائی کا کوئی ثبوت پیدا نہیں ہوتا۔ حالانکہ مصرعہ اول میں حیرت فزائی کے ساتھ لفظ کس قدر بھی کہہ دیا ہے۔ اتنی حیرت افزا خامشی تو یہ ظاہر کر رہی ہے کہ ساری قدرت بالکل بے کار ہو گیا ہے۔ جب دھیمی سی نوا سنائی دیتی ہے تو خامشی اور وہ بھی اتنی حیرت افزا کہاں رہی۔

صفحہ ۱۰۴ سے

رلاتی ہے مجھے راتوں کو خاموشی ستاروں کی

نرالا عشق ہے میرا، نرالا میرے نالے ہیں

خاموش راتوں میں ستاروں کو دیکھ کر تمام عاشق رویا کرتے ہیں اور نالہ وزاری میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ اس میں نرالے پن کی کونسی بات ہے۔ اصلیت یہ ہے کہ مصنف کو مصرعہ ثانی کے ساتھ مصرعہ لگانا ہی نہیں آیا۔ اگر یوں کہتے تو بندش کا حق ادا ہو جاتا۔

سنبھی رو رو کے ہنستا ہوں کبھی ہنس ہنس کے روتا ہوں

نرالا عشق ہے میرا نرالا میرے نالے ہیں

تو جو چاہے تو اٹھے سینہ صحرے حباب

دہر و دشت ہو سیلی زدہ موج سراب

صفحہ ۱۱۲ سے

رابطہ کلام کے لحاظ سے دونوں مصرعوں میں کوئی خاص علاقہ نہیں ہے۔ رپروردشت کی جگہ دریا کو صحرا بنا سکتا ہے۔ موجودہ حالت میں یہ اعتراض عائد ہوتا ہے کہ جب صحرا میں حباب پیدا ہو گئے تو سراب کا وجود کہاں رہا اور سراب نہیں تو موج سراب سے کوئی کیونکر مضروب و ماؤف ہو سکتا ہے۔

صفحہ ۲۰۹ سے
رہزن ہمت ہوا ذوق تن آسانی ترا
محر تھا صحرا میں تو گلشن میں مثل جو ہوا

مفہوم یہ ہے کہ تیری آرام طلبی نے تجھے کم ہمت بنا دیا پہلے تو صحرا میں ایک مہمند کی طرح بہتا تھا، اب باغ کی ندی بن کر رہ گیا۔ باغ کی ندی تو بحر کے مقابلے میں زیادہ خوبصورتی پیدا کرتی ہے اور وہ باغ کے لیے زیب و زینت ہے اس لیے کم ہمتی ثابت کرنے کے لیے یہ مثال بالکل نامناسب ہے اگر لفظ گلشن یہاں نہ آتا اور یوں لکھ دیتے کہ
محر بے پایاں تھا لیکن اب مثال جو ہوا

تو یہ عیب واقع نہ ہوتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ تن آسانی کی رعایت سے گلشن لکھ دیا گیا ہے مگر اس جھوٹی مصوری سے جو سقم پیدا ہوا وہ رہزن ہمت کے زور بازو کو بھی بے کار بنا گیا۔
صفحہ ۱۹۸ سے

تجھے اس قوم نے پالا ہے آغوشِ محبت میں

پکل ڈالا تھا جس نے پاؤں میں تاج سردارا

اس شعر میں پکل ڈالا معیوب ہے۔ تاج کے لیے پکلنا زبان نہیں ہے۔ تاج کے لیے توڑنا یا

ریزہ ریزہ کرنا درست ہو سکتا ہے نہ کہ پکلنا۔

صفحہ ۶۵ سے
اثر یہ بھی ہے اک میرے جنونِ فتنہ سماں کا

مرا آئینہ دل ہے قضا کے راز دانوں میں

جنون کو آئینہ سے کیا تعلق ہے۔ واضح ہو کہ یہ اعتراض نفسِ معنوں پر نہیں ہے۔ صرف بندش

شعر سے علاقہ رکھتا ہے۔
صفحہ ۶۷

جلانا ہے مجھے ہر شمعِ دل کو سوزِ نہاں سے
تیری ظلمت میں نہیں روشن چراغاں کے چھوڑوں گا
دکھا دوں گا جہاں کو جو مدی آنکھوں نے دیکھا ہے
تجھے بھی صورتِ آئینہ حیراں کر کے چھوڑوں گا

دونوں شعروں کے مصرعہ ہائے ثانی میں تیری ظلمت اور تجھے بھی حیراں کر کے چھوڑوں گا کہا گیا ہے۔ ظاہر نہیں ہوتا کہ یہاں مخاطب کون ہے۔ کس کی ظلمت میں چراغاں کا عالم ہوگا اور کس کو حیراں کر کے چھوڑوں گا۔ سارے بند میں کہیں بھی کسی خاص ہستی کو مخاطب نہیں کیا گیا اور صراحتِ مصلحت نہ تھی تو کنایت ہی کچھ بتایا ہوتا۔ اس سے پچھلے بند میں ہندوستان والوں سے خطاب ہے۔

اس لحاظ سے یہاں ”تمہاری ظلمت“ آنا چاہیے اور ”تمہیں“ حیراں کروں گا کہنا چاہیے۔ اگلے بند کی ردیف ہی ”تو نے“ ہے۔ وہ ایک عام استعمال ہے جو کسی غافل آدمی کے ساتھ ہو سکتا ہے۔ اس سے بھی مذکورہ اشعار کا صحیح مخاطب واضح نہیں ہو سکتا۔ سمجھنے کو ہر شخص جو جی چاہے سمجھ لے۔ مگر شعر کا سقم اس سے رفع نہیں ہو سکتا۔

صفہ ۳۱۰ عکابی شان سے بھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے

منارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے

پہلا اعتراض یہ ہے کہ اگر یہ شعر انفرادی حالت میں کسی کے سامنے پڑھا جائے تو وہ اسے ضرور معتمہ کہے گا۔ دوسرا عیب یہ ہے کہ مصرعہ ثانی میں ربطِ کلام کے لحاظ سے یہ کہنا چاہیے تھا کہ ملکِ شام کے ستاروں نے نمایاں کام کیا مگر نمایاں کام کیا کی جگہ صرف اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک مصیبت سے نجات پائی۔ کوئی بڑا کام کر گزرنا ان لفظوں سے ثابت نہیں ہوتا۔ پس اصل مضمون نغظی رعایتوں میں الجھ کر رہ گیا ہے۔ بہتر ہوتا کہ خونِ شفق کی رعایت سے

دست برداری اختیار کی جاتی۔ اور یہ مصرعہ اس طرح لکھ دیا جاتا ہے۔

ستارے شام کے لیکن ادھر ڈوبے ادھر نکلے

اجالا جب ہوا رخت جبین شب کی افشاں کا

نسیم زندگی پیغام لائی صبح خنداں کا

صفحہ ۷۴

اُجالے کا رخت ہونا آثارِ بد کی دلیل ہے مگر مصرعہ ثانی میں صبح خنداں طلوع ہو رہی ہے۔ مصرعہ اول میں تاریکی کا رخت ہونا بیان کرنا چاہیے تھا تا کہ آثارِ نیک کا خیال دل و دماغ میں سما جاتا اور اس سے مصرعہ ثانی نہایت پُر لطف ہو جاتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ ایک اُجالے کے بعد دوسرا اُجالا پیدا ہونا کوئی پُر لطف بات نہیں ہے۔ خوفناک تاریکی کے بعد اُجالا پیدا ہونا تاثرِ شعری کو زیادہ کارگر بناتا ہے۔ نسیم کو نسیم زندگی کہنا اس اعتراض کو اور بھی پائیدار ثابت کرتا ہے۔

صفحہ ۷۵ جگایا بلبل رنگیں نوا کو آشیانے میں

کنائے کھیت کے شانہ ہلایا اس نے دہقان کا

مصرعہ ثانی میں "اس نے ہلایا" ذوقِ سلیم پر بار معلوم ہوتا ہے اور یہ وزن پورا کرنے کے لیے آیا ہے۔ صرف "ہلایا" کہنا چاہیے۔ "اس نے ہلایا" کہنے کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ اس کی جگہ پیرِ دہقان لکھا جاسکتا ہے جس طرح بلبل کے ساتھ ایک صفت رنگیں نوا آئی ہے، اسی طرح دہقان کے ساتھ بھی ایک صفت بیان کرنے سے خوش بیانی کا حق ادا ہو سکتا تھا۔ اب یہ بحرِ طبیعت کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ اس کے علاوہ دہقان کو پیرِ دہقان لکھنے میں یہ خوبی بھی پیدا ہوتی تھی کہ پیرِ زیادہ در ماندہ و افتادہ ہوا کرتا ہے۔

صفحہ ۷۶ طلسمِ ظلمتِ شب سورہ والنور سے توڑا

اندھیرے میں اُڑایا تاجِ زرِ شمعِ شبستاں کا

جب ظلمتِ شب کا طلسم ٹوٹ چکا اور جبینِ شب کی افشاں کا اُجالا بھی رخت ہو چکا، صبح

تھلاں طلوع ہو چکی تو اتنے ثبوت بیان کر چکنے کے بعد یہ اندھیرا کہاں سے آگیا۔ کیا یہ تاج زر کو اڑانے کے لیے پیدا کر لیا گیا ہے۔ افسوس کہ سابقہ اشعار کے سلسلہ کلام کو مد نظر رکھنا تو درکنار، اسی شعر کے مصرعہ اول کا لحاظ بھی نہیں کیا گیا کہ اس میں کیا لکھ آئے ہیں۔ دوسری غزلی اس شعر میں یہ ہے کہ وہ طاقت جو ایک مقدس سورہ والنور کا ورد کر رہی ہے۔ اندھیرے میں چوریاں کس طرح کر سکتی ہے۔

صفء ۴۷ ۷
دیا یہ حکم صحرائیں، چلو اے قافلے والو
چمکنے کو ہے جگنو بن کے ہر ذرہ بیاباں کا

بھلا کبھی دن کو بھی جگنو چمکا کرتے ہیں۔ کیا خوب فرمایا ہے۔ نسیم صبح نے صحرائیں یہ حکم دیا کہ اے قافلے والو! سفر اختیار کرو۔ کیونکہ بیاباں کا ہر ذرہ جگنو بن کر چمکنے والا ہے۔ مطلب تو یہ تھا کہ آفتاب طلوع ہونے والا ہے۔ کیوں سو رہے ہو۔ مگر اس کو اس طرح بیان کرنا کہ ذرے جگنو بن کر چمکنے والے ہیں۔ ایک نمایاں عیب ہے۔ دوسرا سقم یہ ہے کہ جگنو برسوات کے دنوں میں چمکا کرتے ہیں، باغوں اور سرسبز زمین میں چمکا کرتے ہیں۔ اور جگہ بھی ہوں گے مگر کم از کم بیاباں میں تو نہیں ہوا کرتے۔ مگر یہاں بیاباں کے ہر ایک ذرے کو جگنو بنا کر اڑایا جاتا ہے اور وہ بھی دن کے وقت۔

صفء ۳۱۴ ۷
پھر اٹھی ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی

زمین بولاں گہر اٹلس قبا یانِ تباری سے:

دوسرے مصرعے میں لفظی نشان و شوکت خوب ہے۔ مگر کیا محبت کی چنگاری کا یہ اثر ہونا چاہیے کہ ہماری زمین تاتاریوں کے حملے سے تہہ وبالا ہو جائے اور کیا ایشیائی محبت کی خصوصیت یہ ہے، اس کے علاوہ ایک سقم یہ ہے کہ چنگاری کو تاتاریوں کی بولاں گاہ سے کیا مناسبت ہے اور اس لفظ کو فوجی گھوڑوں کی نقل و حرکت سے کیا علاقہ ہے۔ پس یہ شعر لفظاً و معنماً دونوں پہلوؤں سے ناقص ہے۔

صفحہ ۳۲۷ تہذیب کے مریض کو گولی سے فائدہ
دفعِ مرض کے واسطے پل پیش کیجیے

تہذیب کا مریض کوئی محسوسی لفظ نہیں ہے۔ مریض غم اور مریض محبت کی طرح مریض تہذیب کی کوئی سند نہ مل سکے گی۔ مصرعہ ثانی میں جسمانی مرض کہنے سے مطلب پورا ہوتا ہے یعنی کوئی جسمانی بیماری ہوا تو آپ پل پیش کریں۔ بلکہ صرف دفعِ مرض کہہ دیا جس سے شعر کی بندش بالکل کمزور رہ گئی اور مضمون بھی مٹ کر رہ گیا۔

ہمارا سلسلہ مضمون یہاں ختم ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں اکثر جگہ مصرعوں اور اشعار کو اصلاح کردہ حالت میں پیش کیا گیا ہے۔ اپنے اعتراضات کو واضح کرنے کے لیے ہم نے ایسا کیا ہے ورنہ اصلاح کا ہمیں کوئی حق حاصل نہ تھا اور نہ اس کی قابلیت کا دعویٰ ہے۔ اخیر میں یہ گزارش ہے کہ ہمارے اعتراضات محض اس بنیاد پر کھڑے ہیں کہ اقبال کو ایک مستند شاعر کیوں نہیں مانا جاتا۔ ہم نے اس کی وجہ اپنی بساط کے موافق نہایت تفصیل سے لکھ دی ہے۔ اور ابھی طرح ثابت کر دیا ہے کہ مستند شاعر نہ ہونے کے وجوہ کیا کیا ہیں۔ اتنا کچھ لکھ جانے کے بعد بھی ہم اقبال کو مستند شاعر نہیں تو شاعر اور اچھا شاعر ضرور۔ مانتے ہیں اور پنجاب کے لیے فخر و عزت کا سرمایہ خیال کرتے ہیں۔

مطبوعاتِ کالی داس گپتارِ ضما

- ۱۔ شعراءِ خاموش (مجموعہ کلام)
- ۲۔ شوخِ پنهان ()
- ۳۔ شاخِ گل ()
- ۴۔ اُجالے (نعتیہ کلام)
- ۵۔ گیت اور بھجن
- ۶۔ شعورِ غم (رثائی کلام)
- ۷۔ شعاعِ جاوید (رباعیات)
- ۸۔ دی سائلنٹ فیلیم (انگریزی)
- ۹۔ اوڈیٹو ایٹ ونڈ ()
- ۱۰۔ غزلِ گلاب (غزلیات)
- ۱۱۔ نظمِ سمندر (نظمیں)
- ۱۲۔ قدسی الہ آبادی اور نعت قدسی
- ۱۳۔ ہندوستانی مشرقی افریقہ میں
- ۱۴۔ علی سردار جعفری اپنی بہنوں کی نظر میں
- ۱۵۔ سہو و سراغ
- ۱۶۔ فرنگِ عارفان
- ۱۷۔ بہارِ اردو گلشنِ مشرقی افریقہ میں
- ۱۸۔ منشوراتِ خوشِ ملیان
- ۱۹۔ مکتوباتِ خوشِ ملیان
- ۲۰۔ خوشِ ملیان مع انتخابِ کلام
- ۲۱۔ چکیت اور رباعیاتِ چکیت
- ۲۲۔ کلیاتِ چکیت
- ۲۳۔ مقالاتِ چکیت
- ۲۴۔ چکیت۔ کچھ باز دید کچھ پیش رفت
- ۲۵۔ انتخابِ آتش و غالب از چکیت
- ۲۶۔ متعلقاتِ غالب
- ۲۷۔ آبِ حیات میں ترجمہ غالب
- ۲۸۔ دغائے صباح
- ۲۹۔ غالبیات چند عنوانات
- ۳۰۔ دیوانِ غالب (۱۸۳۱ء) عکسی
- ۳۱۔ دیوانِ غالب (۱۸۶۲ء) عکسی
- ۳۲۔ دیوانِ غالب کامل تازیخی ترتیب سے
- ۳۳۔ دیوانِ غالب متداول تازیخی ترتیب سے
- ۳۴۔ غالب درونِ خسانہ
- ۳۵۔ غالب کی بعض تصانیف
- ۳۶۔ پنج آہنگ میں مکاتیبِ غالب
- ۳۷۔ چند شخصی اور غیر شخصی حوالے
- ۳۸۔ اسد اللہ خان غالب مرید
- ۳۹۔ غالب کا ایک مشاق شاگرد
- ۴۰۔ ہالکنڈ بے بتر حیات اور انتخابِ تصانیف
- ۴۱۔ بیات۔ کچھ مطالعے اور مشاہدے
- ۴۲۔ انتخابِ رقعات و اشعارِ غالب